1122-15

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIX. Band. — 1. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1906.

Kritische Bemerkungen über die in dem Werke von Bernhard Berenson »The drawings of the Florentine Painters« reproduzierten Zeichnungen.

Von **A. von Beckerath.**

Von befreundeter Seite ist mir nahegelegt worden, meinem Aufsatz in dieser Zeitschrift (2. Heft 1905) »Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin« eine Kritik des Berensonschen Buches folgen zu lassen.

Nach reiflicher Überlegung kann ich mich dazu nicht entschließen.

Als das umfangreiche Berensonsche Werk erschienen war, brachten deutsche, englische, italienische Kunstzeitschriften kurze Kritiken; jetzt nach drei Jahren darf man einer ausführlichen Besprechung und Würdigung des Werkes entgegensehen. Ein genaues Eingehen auf die einzelnen Zeichnungen ist erforderlich, das Für und Wider muß begründet und soviel wie möglich bewiesen werden.

Daß das Interesse eines größeren Leserkreises dazu ausreicht, ist kaum anzunehmen. Könnten wenigstens die Zeichnungen, die in Frage kommen, reproduziert werden, so daß Meinungsdifferenzen angesichts der Reproduktion zu erörtern wären!

Herr Berenson hat selber eingesehen, daß Reproduktionen von Zeichnungen seinem Werke notwendigerweise beigegeben werden müssen, wenn dem Interesse eines größeren Publikums genuggetan werden soll. In dem Prospekt zu seinem Werk heißt es: »Die 200 Faksimiles (in Wirklichkeit sind es nur 180) geben so gut eine Idee der Qualität und des Charakters der Meister wie die Originale. Wenn die Leute aus Amerika und Australien wegen alter Bilder nach Europa kommen müssen, so brauchen sie es wegen der alten Zeichnungen nun nicht mehr zu tun.«

Kräftige Worte, die mehr transatlantischem, als europäischem Geschmack entsprechen!

Ich bin dadurch auf den Gedanken gekommen, eine Kritik der reproduzierten Zeichnungen des Werkes zu geben, sowie der Beurteilung, die ihnen Berenson zuteil werden läßt.

Es handelt sich um eine Auswahl der berühmtesten Zeichnungen der florentinischen Schule, und meine Leser können angesichts der

Reproduktionen, die Berenson gibt, seine Ansichten mit den meinigen vergleichen und selber urteilen.

Ich führe die Zeichnungen unter dem Namen der Künstler des Berensonschen Kataloges auf und lasse im Anschluß daran meine Attributionen folgen.

Das Kreuz bei mehreren Nummern soll auf die abweichende Beurteilung und deren Begründung in meinem früheren Aufsatz zurückweisen.

Bezüglich der Zeichnungen, die ich nicht anführe, bin ich mit Herrn Berenson meistens einverstanden.

Daß das große florentinische Trecento in Herrn Berensons Werk nur durch eine einzige Zeichnung, deren Authentizität, wie wir sehen werden, zudem bezweifelt werden muß, repräsentiert ist, nimmt mich wunder. In den öffentlichen Sammlungen fehlt es nicht an bedeutenden Zeichnungen dieser Epoche, die Berenson nicht unbekannt hätten bleiben dürfen.

Namentlich von Trecento-Künstlern, deren Wirksamkeit bis in den Anfang der Quattrocento hineinragt, existieren hochbedeutende Zeichnungen, z. B. in Berlin: die zwei schönen Zeichnungen von Lorenzo Monaco und die herrliche Zeichnung einer Kreuzigung, welche der Abnahme vom Kreuz, Giottino zugeschrieben (in den Uffizien), nahesteht.

plate I Taddeo Gaddi Alte Kopie nach dem Fresko.

Die englischen Freunde von Berenson haben schon herausgefunden, daß diese Zeichnung Kopie ist und keine Originalstudie für das resp. Fresko in S. Croce in Florenz. Der Beweis dafür ist, daß die zwei Männer zuäußerst rechts verwechselt worden sind, so daß der vordere den ausgestreckten Arm des hinteren erhalten hat.

Berenson ergeht sich in langen Betrachtungen über die Superiorität der Zeichnung gegenüber dem Fresko und schließt, daß Gaddi besser gezeichnet als gemalt habe. Namentlich gefällt ihm die kleine Jungfrau in der Zeichnung weit besser; er sagt, in der Skizze dreht sich die Jungfrau schüchtern und erschreckt um, nach Ermutigung from her people suchend, while in the fresco she seems to harangue them at her leisure.

Auf Grund des vorliegenden Beispiels, einen solchen Schluß auf die Fähigkeiten des Künstlers zu ziehen, scheint immerhin gewagt. Im vorliegenden Fall trifft er zudem nicht zu.

In Crowe & Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei lese ich bezüglich der Erhaltung dieses Freskos: »Die ganze Figur Marias und Stücke des Joachim und der Anna, sowie die Stufen sind auf neuem Intonaco ergänzt.«

Bei dieser Gelegenheit wurden die Arme der Jungfrau, der Arm des Knaben unten und die ganze mittlere Treppe verändert.

plate	2 Fra Angelico	nicht Fra Angelico ×
„	3 u. 4 „	Benozzo Gozzoli ×
„	5 Domenico di Michelino	Unbekannter Meister.

Berenson spricht mit Recht letztere Zeichnung Fra Angelico, dem sie im Louvre gegeben ist, ab. Ob sie von Domenico di Michelino ist, wird schwer zu beweisen sein, dem in Aussicht gestellten Beweis, daß dies der Fall ist, wird man ohne Aufregung entgegensehen.

plate	14	Antonio Pollajuolo	Unbekannter Meister norditalienisch ×
„	16, 17, 28	„	Kopien nach A. Pollajuolo ×
„	20, 21, 22	„	Schule A. Pollajuolos.

Weshalb Berenson diese drei letzteren Zeichnungen, die er selber für Schulzeichnungen hält, reproduziert hat, ist mir nicht recht verständlich und ist nicht logisch. Sollte er diese Kopien vielleicht früher für echte Zeichnungen Pollajuolos gehalten haben?

plate 24 Verrochio Francesco Botticini?

Berenson wagt die traditionelle Echtheit dieser sehr schlecht reproduzierten Zeichnung nicht anzugreifen, obgleich er es, wenn ich zwischen den Zeilen lesen darf, wohl tun möchte.

S. 34 sagt er unter anderem: »In Qualität ist diese Zeichnung des Meisters nicht unwürdig, obgleich die Modellierung mehr den Eindruck eines hohlen Dinges von geschlagenem Metall übermittelt, als den von festem Fleisch, festere Knochen überdeckend.«

Eine feine und zutreffende Bemerkung! Alle Schriftsteller, die über diese viel gerühmte Zeichnung geschrieben haben, betonen deren schlechten Erhaltungszustand. Berenson sagt sogar, sie sei vollständig retouchiert.

Was so schlecht erhalten ist, kann doch nur eine vage Basis für eine richtige Beurteilung geben, gibt aber der Phantasie zu ihrer Betätigung freies Spiel und um so mehr, als die Zeichnung unter der Flagge eines so großen Künstlers wie Verrochio geht.

Daß die Zeichnung die morphologischen Charakteristiken Verrochios zeigt, ist offenbar. Beim Vergleich mit den Meisterwerken des Künstlers, etwa mit dem Kopf des Knaben mit dem Delphin oder mit dem des Kindes der Terrakotta-Madonna aus S. Maria Nuova ist indessen ein Qualitätsunterschied zu Ungunsten der Zeichnung nicht zu verkennen. Die Härte und Schroffheit der Formgebung, die Haare wie von Metalldraht, die Modulation, wie sie oben von Berenson charakterisiert worden ist, der zu hohe Ansatz des Ohres, machen mich denn doch bedenklich. Sollte die Zeichnung nicht Verrochios Schüler Fr. Botticini näherstehen als dem Meister selber?

plate 26, Verrochio-Schule.

Ich glaube, daß diese sehr schöne Gewandstudie dem Meister der Bilder in der Nationalgalerie Nr. 271 u. Nr. 781 und den damit zusammengehenden in Berlin und Frankfurt a. M. zugehört.

plate 27 und 28, Francesco Botticini Unbekannter Meister.

Berenson gibt selber zu, daß die Botticini-Frage noch nicht gelöst ist. Überblicke ich die von ihm in seinen Florentine Painters diesem Meister zugeschriebenen Werke (soweit sie mir bekannt sind), so scheinen mir große Qualitätsunterschiede obzuwalten, die sich schwerlich auf einen Künstler vereinigen lassen.

Herr Herbert P. Horne hat die vorliegenden Zeichnungen Botticini zugeschrieben. Berenson findet, daß diese Attribution niemandem zweifelhaft sein könne, der mit den authentischen Bildern des Malers in Empoli bekannt sei. Das allein beglaubigte Bild ist der Andreas-Altar, der 1484 bestellt und 1496, beim Tode des Malers, noch nicht vollendet war.

Die Zeichnungen sind mit ängstlicher Sorgfalt gemacht; trocken, ohne Geist und Charakter sind sie von monotoner Gleichmäßigkeit. Mit den Bildern des Andreasaltars, die doch gewissermaßen Kraft, Schwung und Eigentümlichkeit besitzen, können sie nicht zusammengehen, da sehe ich keine Ähnlichkeit und nur Verschiedenheit.

Merkwürdigerweise sagt Berenson, diese Zeichnungen rührten aus einer exceptionally early phase des 1446 geborenen Meisters, nachdem er sie eben erst mit den Empoli-Bildern konfrontiert hat; sollte ihm die Chronologie der letzteren nicht gegenwärtig gewesen sein? in seinen Florentine Painters gibt er das Datum der Bestellung, 1484, richtig an. Für die lebhafte Phantasie Berensons ist die Chronologie ein lästiger Zwang, dem er sich aber leichten Herzens zu entziehen weiß.

Zu der Vierge glorieuse im Louvre, zu dem Rossi-Altar 1475 und der Krönung der Jungfrau in Berlin, zu dem Palmieri-Bild in London, das vor 1475 gemalt sein muß, passen die Zeichnungen auch nicht, noch weniger zu den vorzüglichsten der Botticinis Namen tragenden Bilder in Florenz und London, die wegen ihrer abweichenden Typen und scharfkantigen Gewänder gar nicht in Frage kommen können. Wie so oft in seinem Buche vertröstet uns Berenson auf seinen Freund Herrn Horne, der die Botticini-Frage lösen werde. Hoffen wir, daß es diesem verdienstvollen Kunstforscher gelingen möge, diese schwierige, aber interessante Aufgabe zu einem günstigen Ende zu führen.

plate 31 Credi (Lorenzo di).

Diese Zeichnung ist in der Reproduktion nicht exakt wiedergegeben worden, unten rechts ist ein Gewandstück, das sich auf dem Original nicht findet, zugesetzt worden.

plate 32 Credi (Lorenzo di) Francesco di Simone.

In den Uffizien ist diese Zeichnung: Progetto architectonico per un altare, Francesco di Giorgio zugeschrieben.

Berenson berichtet, daß diese Zeichnung von Morelli der Schule Credis zugeschrieben worden sei, »had this critic known the master better, I doubt not he would had given it to Credi himself.«

Diese etwas schroffe Zurechtweisung des großen Senatore, seines verehrten Meisters, hätte Berenson besser unterlassen sollen.

Wie Herr Emil Jacobson schon in seinen Notizen über die Zeichnungen in den Uffizien im Repertorium bemerkte, stimmt diese Zeichnung genau überein mit den anderen architektonischen Zeichnungen in den Uffizien, die Desiderio zugeschrieben werden, Nr. 614, 615 und 645, und, wie ich sehe, auch mit der von Herrn Strong publizierten architektonischen Zeichnung in Wilton House. Wie sehr die figürlichen Darstellungen in diesen Zeichnungen auch an Credi erinnern, sie sind von derselben Hand wie alles Übrige, das Architektonische und das Dekorative. Man kann nur annehmen, daß der Autor nach Credi kopiert hat; die Verkündigung auf der vorliegenden Zeichnung nach Credis kleiner Zeichnung der Verkündigung, in den Uffizien.

Die Zeichnungen Credis in Florenz und Lille mit architektonischer Umgebung sehen ganz anders aus, die Motive der Dekoration bei Credi sind grundverschieden.

Die obigen architektonischen Zeichnungen werden nun von der neueren Kritik Francesco di Simone zugeschrieben, und diesem muß auch die auf plate 32 publizierte Zeichnung gegeben werden.

Simone kopierte bekanntlich außer Credi Verrochio und Desiderio.

In seinen Zeichnungen wiederholen sich der architektonische Aufbau und die Motive der Dekoration.

plate 35 Fra Filippo Schule Fra Filippos.

Wie ich früher schon bemerkte (Repertorium 1905), kann ich diese Zeichnung nicht für eine echte Zeichnung Fra Filippos halten, sie gehört einer späteren Epoche an. Berenson kann diese Figur mit existierenden Bildern Filippos nicht in Verbindung bringen, er meint, Pesellino könne sie zu seinem Bilde (einem Schulbilde), die Begegnung Joachims und Anna, in Oxford benutzt haben.

Ich wüßte nicht, wie eine Figur mit so pathetischem Schmerzensausdruck zu einem solchen Gegenstand passen könnte und möchte behaupten, daß eben wegen dieses Schmerzensausdruckes (Berenson sagt attitude of awed supplication), der sonst in seinem Werke nicht vorkommt, Fra Filippo als Autor der Zeichnung ausgeschaltet ist. Berenson glaubt, daß die Zeichnung aus der letzten Zeit des Künstlers ist. Vergleiche ich

sie mit den Frauen auf dem Fresko in Spoleto, so ist die Gewandung bei diesen weit vorzüglicher, entwickelter und komplizierter als auf der Zeichnung, die Frauen sind niemals vom Kopf bis zum Fuß in einen Mantel gehüllt, das Kopftuch bleibt immer ein Stück für sich, das auf dem Mantel aufliegt. Die Falten sind scharfkantig wie in der gleichzeitigen Skulptur, die Enden der Gewandung schleppen auf dem Boden nach und sind dort ausgebreitet.

Die Figur auf der Rückseite des Blattes ist viel geringer, Berenson gibt sie Fra Diamante!

Interessant ist das Schicksal dieser Zeichnung bez. der Attributionen, die sie im Lauf der Zeit erlitten hat. Bei Richardson war sie Gaudentio, also Gaudenzio Ferrari zugeschrieben, in der Malcolm-Sammlung ascribed to Fra Filippo, Morelli, zum großen Erstaunen von Berenson, erklärt sie für eine Fälschung. Da kommt Herr Berenson seinem Meister zu Hilfe und schreibt: »Dies Urteil kann nur erklärt werden, wenn wir bedenken, daß es nicht nach dem Original, sondern nur nach einem flüchtigen Blick auf die »arme« Reproduktion von Braun & Cie gefällt worden ist.

Ich besitze die alte Photographie von Braun & Cie., sie ist etwas kleiner als die in Berensons Buch, aber durchaus nicht schlecht und man kann darnach die betreffende Zeichnung ebensogut beurteilen.

Aus Berensons Buchführung der Urteile Morellis über alte Zeichnungen erfährt man wieder (ich hatte es vergessen), auf wie gespanntem Fuße mit klassischen Zeichnungen der große Kritiker stand.

plate 37 Pesellino Kopie nach Fra Filippo.

Diese Zeichnung, in den Uffizien Benozzo Gozzoli zugeteilt, ist nicht von Pesellino. Morelli erklärte sie schon für eine Kopie. Berenson weiß das natürlich, weiß aber offenbar nicht, welchen positiven Grund Morelli für seine Behauptung hatte, denn sonst würde er ihn doch mitgeteilt haben.

Berenson sagt, daß die Zeichnung natürlich fillipesk sei; aber als Pesellino schon in seinen reifsten Jahren gewesen, sich von Filippo getrennt und seinen eigenen Stil gebildet habe.

So sei der Mönch in dieser Zeichnung Filippo nahe genug, um eine Kopie nach ihm sein zu können, das Weib könne aber kaum von ihm angeregt sein.

Alle diese Subtilitäten zerrinnen vor der grausamen Tatsache, daß der Mönch eine genaue Kopie des alten Mannes links auf dem Bilde Fra Filippos, der Krönung der Jungfrau, in der Akademie in Florenz ist.

Die Frau mag mehr von Pesellino als von Fra Filippo haben, es hilft nichts, sie ist von derselben Hand wie der alte Mann und auch Kopie.

Die Zeichnung läßt die Schärfe der Formgebung Pesellinos überhaupt vermissen.

plate 38 Pesellino — nicht Pesellino vielleicht Pisanello.

Dem Lob, welches Berenson der reizenden Federzeichnung einer jungen Frau bei Herrn Dr. Frizzoni spendet, schließe ich mich gerne an. Die Autorschaft Pesellinos bezweifle ich aber, und Berenson gesteht selber zu, daß er dieselbe nicht beweisen kann und bei dieser Attribuierung nur seinem Gefühl folgt. In der Zeichnung fehlen dem Gewande die heruntergehenden parallelen Längsfalten, die bei allen Gewändern stehender Frauen Pesellinos vorkommen, so bei den die Braut Davids begleitenden Damen in dem Cassonebild bei Lady Wantage und bei den Frauen auf dem Bilde bei Mrs. Gardener. Dann ist die Aufmachung der Haare der jungen Dame nicht im Geschmack Pesellinos, wohl aber in dem Pisanellos.

Ich schlage Pisanello als Autor dieser anmutigen Zeichnung vor. Die bisher als echt allgemein anerkannte Zeichnung Pesellinos in den Uffizien Nr. 380 C. 26 donna seduta in terra, vom Rücken gesehen zu dem Predellenbilde in der Akademie in Florenz, gibt Berenson unter ausführlicher Begründung, die ich ihrer Länge wegen hier nicht anführen kann, seinem Liebling dem Francesco Granacci unter Nr. 956.

Die Zeichnung in Silberstift ist eine Meisterzeichnung. Mit kleinen Abweichungen ist sie im Bilde exakt wiedergegeben. Das ist allerdings auffallend und kommt nicht oft vor, aber wäre es nicht eben so auffallend, wenn ein Meister des Cinquecento eine so übereinstimmende Zeichnung mit einem nicht gerade bedeutenden Bilde des Quattrocento (50 bis 60 Jahre etwa später) gemacht haben sollte? Wo kommt denn das sonst vor?

Im Gegensatz zu Berenson halte ich dafür, daß die Technik dieser Zeichnung durchaus die der Zeit Pesellinos ist und jeder etwaige Zweifel muß meines Erachtens schwinden angesichts der Zeichnung auf der Rückseite des Blattes, die intakt erhalten, in derselben Technik der Vorderseite einen sitzenden jungen Mann, in reicher Gewandung gegen eine Landschaft gewendet, darstellt; hier sind die Formgebung, die Gewandung, die Landschaft ganz die Pesellinos.

Auf beiden Seiten des resp. Blattes sind außerdem flüchtige Skizzen nackter Männer (auf der Vorderseite ein Apoll) von sehr schlanken Formen, welche Berenson zu, nach meinem Dafürhalten ganz extremen, Kombinationen veranlassen.

Ich glaube, daß auch diese Skizzen von Pesellino sind.

plate 39 Compagno di Pesellino — Sandro Botticelli ╳

„ 40 Botticelli — Schule Botticellis.

Berenson hat für diese berühmte Zeichnung nur die höchsten Ausdrücke der Bewunderung, sie ist ihm the most beautiful and the most intimately specific of Sandro's achievements!

Andrerseits gibt er zu, daß der linke Arm der Dame viel länger ist, als Arme gewöhnlich sind und entschuldigt das mit der Komposition, welche einen so extra langen Arm erforderte, damit dem kleinen Kinde zur Seite die Hand gegeben werden konnte!! Wenn man wolle, könne man auch andere Fehler in diesem Blatte finden, man könne auf diesen Fehlern bestehen, bis daß die Schönheit desselben verschwände. Weiser sei es, über diese Unvollkommenheiten hinwegzugehen and with no delay to devote ourselves, if it is in us, to wooing its in dwelling soul of beauty!

Aber wenn es nun nicht in uns ist, wenn trotz der Reize der Zeichnung, die ich nicht bestreite, die Logik uns sagt, daß sie wegen der in ihr vorkommenden Proportions- und Kompositionsfehler schwerlich ein originales Werk Sandros sein kann!

Ist es in der Tat weiser, unser Auge vor dem Tatsächlichen zu schließen, uns der gerechten Zweifel an der Authentizität dieses Blattes zu begeben?

Das dürfte doch eigentlich die Meinung eines so großen Kritikers wie Herr Berenson nicht sein. Neben den auffallenden Proportionsfehlern gibt die außerordentlich sorgfältige Ausführung, die in dieser Weise sonst nicht vorkommt, zu denken.

Sollte Botticelli diese Fehler nicht gleich bemerkt und ruhig weitergearbeitet haben?

Die Abundantia hat in der Stellung große Ähnlichkeit mit der Pallas im Palazzo Pitti. Beim Vergleich dieser beiden Figuren sind die Proportionsfehler der Abundantia am besten zu beurteilen.

Ich halte es nicht für nötig sie aufzuführen, da sie ja jedem Beschauer gleich in die Augen fallen. Ich behaupte, daß so auffallende Fehler sich in dem sonstigen Mal- und Zeichenwerk Botticellis nicht wiederfinden.

Die Umrißlinie der linken Seite der Figur ist gering und reicht entfernt nicht an die feine Empfindung des großen Künstlers für die Konturen des weiblichen Körpers.

Auffallend ist das Fehlen des rechten Armes, er scheint niemals vorhanden gewesen zu sein. Die Komposition wird dadurch wesentlich beeinträchtigt.

Der ungeschickte, rohe Putto mit dem großen Füllhorn links kann doch wohl nur erst später hinzugefügt worden sein. Er sowohl wie die drei Kinder rechts haben nicht die eigentlichen Kindertypen des Meisters.

Trotz der sorgsamen Ausführung sind diese drei Kinder weder in Zeichnung noch in Komposition Meisterwerke.

Was sollen die Kritzeleien auf dem Boden wo die Kinder stehen?

plate 46 Schule Botticelli — Unbekannter Meister.

Diese hübsche Zeichnung, die Herrn Berenson so ausnehmend gefällt, kann doch nicht in Botticellis Schule gestellt werden. In Florenz wird sie Piero di Cosimo gegeben.

Die Komposition, die Technik, die Gewandung haben nichts von Botticelli. Eine gewisse Ähnlichkeit der zwei Engel mit den Engeln der auf plate 44 reproduzierten Zeichnung Botticellis, worauf sich Berenson stützt, kann doch nur zufällig und jedenfalls nicht ausschlaggebend sein bei den sonstigen Verschiedenheiten.

Ich sehe keinen andern Grund, daß diese Zeichnung hier reproduziert worden ist, als »car tel est notre bon plaisir«.

plate 49	Amico di Sandro	Fälschung ×
„ 50	„	Kopie ×
„ 51	„	Botticelli.

Ich möchte diese hübsche Zeichnung bis auf weiteres, trotz einer gewissen Flüchtigkeit, doch lieber Botticelli lassen, dem sie im großen und ganzen durchaus entspricht. Ein genauer Vergleich mit den Hauptwerken Amicos, den Esthergeschichten in Chantilly und der Adoration in London, überzeugt mich nicht, daß die Zeichnung von diesem Künstler ist.

plate 52	Amico di Sandro	Filippino Lippi ×
„ 53	Sellajo	Unbekannter Meister.

Die vielen Gründe für die Attribution dieser Zeichnung an Sellajo, welche Berenson aufführt, können mich nicht überzeugen, wenn manche auch plausibel erscheinen mögen.

Vergleiche ich die Zeichnung mit dem authentischen Bilde Sellajos, der Kreuzigung in S. Frediano Florenz, so finde ich gar keine Übereinstimmung, auch nicht in den Typen.

In einer Besprechung italienischer Zeichnungen im Britischen Museum im 20. Bande des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen S. 213, gibt Herr Professor Wickhoff diese Zeichnung, Domenico Veneziano, leider ohne seine Ansicht zu begründen. Domenico Veniziano ist 1461 gestorben.

Herr Dr. Mackowsky, der sich eingehend mit Sellajo beschäftigt hat, verwirft Berensons Attribution durchaus.

plate 62 R. del Garbo — Schule Botticellis.

Beim ersten Durchblättern von Berensons Werk bekam ich einen wahren Schrecken, als ich an diese Zeichnung kam und rief aus: »Das ist ja ganz unmöglich!«

Diese Zeichnung ist nicht von Garbo, sondern von demselben Autor wie die Zeichnung in Darmstadt »die Sendung des hl. Geistes«, Berenson führt sie unter Nr. 572 als Schule Botticellis richtig auf.

Es scheint mir kein Zweifel möglich, ich unterlasse daher eine weitere Begründung.

Ein trefflicher Gedanke Berensons ist die Zuschreibung der in den Uffizien unter Botticellis Namen gehenden Zeichnung »ein Engel, der das Christkind hält« an R. del Garbo Nr. 762.

plate 64 Alunno di Domenico Unbekannter Meister.

Auf den von Berenson erfundenen Alunno di Domenico kann ich hier nicht weiter eingehen.

plate 65 Baldovinetti Unbekannter Meister.

Die Zeichnungen in den Uffizien, welche Berenson Baldovinetti zuschreibt, gefallen mir auch sehr wegen ihrer Natürlichkeit und lebendigen Bewegtheit. Der ganze Beweis basiert auf dem Vergleich dieser Zeichnungen mit den Jünglingen auf der Hochzeit zu Kana in der Akademie zu Florenz, welches Bildchen unter Fra Angelicos Namen geht, aber sicher von Baldovinetti ist.

Ähnlichkeit ist gewiß da, sie scheint mir aber nicht so ausschlaggebend, wie sie es für Berenson ist.

plate 67 Domenico Ghirlandajo Lorenzo di Credi? ×
„ 68 „ Norditalienischer Meister ×
„ 72 u. 73 David Ghirlandajo Schule Ghirlandajos.

In allen großen Sammlungen kommen vielfach florentinische Zeichnungen einzelner Figuren vor, Studien nach dem Modell für Bewegung und Gewandung, meistens mit dem Silberstift ausgeführt und weiß gehöht.

Nach den bisherigen Attributionen handelt es sich um eine erlauchte Gesellschaft, da wimmelt es von Masolinos, Masaccios, Fra Filippos, Botticellis, Pollajuolos usw.; fast alle berühmten Namen des florentinischen Quattrocento sind vertreten.

Diese Zeichnungen, deren es etwa 250—300 geben mag, wovon die größere Hälfte sich in Florenz befindet, nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse alter Zeiohnungen zu benennen, ist eine heiklige und schwierige Aufgabe. Man kann nicht vorsichtig genug vorgehen und in vielen Fällen wird man am besten zugestehen: »Ignoramus«.

Das ist aber Herrn Berensons Sache durchaus nicht, in seinem Buch darf nichts ohne Namen sein und das kindliche Vergnügen (bei dem heutigen Stand unserer Kenntnisse alter Zeichnungen) jede Zeichnung zu benennen, kann er sich nicht versagen.

Um sich nun dieser oft schwer unterzubringenden Zeichnungen zu entledigen (denn untergebracht müssen sie werden) hat Berenson die

ingeniöse Idee gehabt, zwei große Reservoirs einzurichten, das eine nennt er David Ghirlandajo, das andere Francesco Granacci. Was sich seinen sonstigen Attributions- und Interpretationskünsten nicht beugen will, muß ohne Erbarmen in diese zwei Reservoirs hinein.

David Ghirlandajo werden die älteren, roheren, bewegteren Zeichnungen. Granacci die späteren gefälligeren, freundlicheren, in glatter Credi-Technik gegeben.

Ersterem waren bisher (in Florenz) nur zwei Zeichnungen zugeschrieben, jetzt erhält er von Berensons Gnaden 90, davon 62 in Florenz, Granacci, dem bisher sieben Zeichnungen (in Florenz) zugeschrieben waren, die mit seinen Bildern zusammengehen, erhält 107, davon 78 in Florenz.

Daß bei einem solchen willkürlichen, summarischen Verfahren die gröbsten Irrtümer vorgefallen sind und vorfallen müssen, liegt auf der Hand.

Ich habe diese beiden Œuvres nach Berenson, soweit sich die Zeichnungen in Florenz befinden, verschiedene Male zu verschiedenen Zeiten genau geprüft und habe bei Granacci neun verschiedene Hände, von denen je mehrere Zeichnungen vorhanden sind und dann noch einzelne Zeichnungen verschiedenen Charakters vorgefunden. Bei David Ghirlandajo liegt es ähnlich.

Wie der Zufall mit alten Zeichnungen gespielt hat, bis sie auf uns gekommen sind, ist unergründlich, aber man darf sich Vermutungen erlauben.

Aus der großen Zahl erhaltener Zeichnungen, wie oben charakterisiert, läßt sich schließen, daß es deren eine große Menge gegeben hat. Die alten Autoren berichten zudem, daß es im Quattrocento in Florenz gebräuchlich war, solche Studien zu machen. Wunderbar wäre es nun, wenn die Mehrzahl dieser Studien nur zwei Künstlern wirklich angehörten, anstatt verschiedenen Künstlern der Epoche. Der Umstand ferner, daß diese Studien in den großen Sammlungen den verschiedensten Autoren zugeschrieben werden, beweist zum wenigsten doch, daß sie verschieden und verschiedener Qualität sind. Wenn die resp. Attributionen uns heute nicht mehr richtig erscheinen, so ändert das doch nichts an der wirklichen Verschiedenheit der Zeichnungen.

Verurteilen diese Betrachtungen nicht allein schon das Verfahren Berensons?

S. 115 schreibt Berenson: »Die Gehilfen Domenico Ghirlandajos scheinen wenig mehr als begabte Anstreicher (house painters) gewesen zu sein, und es ist nicht zu verwundern, daß sie nur wenige Zeichnungen hinterlassen haben, die zudem nur, vom archäologischen Standpunkt aus, interessieren.«

Nach den vorhandenen Dokumenten für die malerischen Unternehmungen der Brüder Ghirlandajo von 1475—1485 werden in den Kontrakten Domenico und David als Auftragempfänger immer zusammen genannt.

Das interessante Dokument ist erhalten, wonach M. Angelo von seinem Vater bei Domenico und David Ghirlandajo in die Lehre gegeben wird.

Ist es denn sicher, daß David, wie Berenson meint, nur ein Anstreicher gewesen ist? Vasari bemerkt, daß er erst nach seines Bruders Tode in seinen Leistungen nachgelassen habe.

Werden die vielen und vornehmen Auftraggeber der Brüder sich nicht geweigert haben, ihre Aufträge einem simplen Anstreicher zu geben?

S. 106 sagt Berenson: »David wirkte immer mit Domenico, solange derselbe lebte, zusammen, niemals zeigt er in seinen Malereien eine markierte, besondere Persönlichkeit, niemals dachte er anscheinend daran, eine eigene Manier zu haben.«

Und S. 119: »Von David besitzen wir kaum mehr als ein einziges Werk, welches sicher von seiner Hand ist.«

Es ist das Fresko der Kreuzigung aus S. Maria Nuova in den Uffizien gemeint, welches dort der Schule Domenicos zugeschrieben wird. Was David nach dem Tode seines Bruders noch gemalt hat, kann hier nicht in Betracht kommen.

Da David, Mainardi und andere Schüler seit 1474 immer mit Domenico, bis zu dessen Tode, zusammen gearbeitet haben, wird es nicht leicht sein, den Anteil jedes einzelnen Gehilfen und auch nur Davids und Mainardis an den ausgeführten Werken zu definieren.

Ich habe es mich nicht verdrießen lassen, die Literatur darüber nachzusehen und finde, daß die hauptsächlichsten Kenner, Berenson einbegriffen, selten über Vermutungen hinauskommen, höchst selten einverstanden sind und meist ganz verschiedene, sich widersprechende Ansichten haben.

Geht nun aus dem Vorstehenden hervor, daß die Individualität Davids durch beglaubigte Werke tatsächlich nicht festgestellt werden kann, mit welchem Rechte werden ihm dann von Berenson so viele Zeichnungen zugeschrieben, worunter sich nicht bloß Zeichnungen von Anstreichern, sondern auch sehr viele von großen florentinischen Künstlern befinden?

Bei Granacci sind wir insofern besser dran, als viele authentische Bilder von ihm existieren, sowie auch zweifellos echte Zeichnungen, die mit den Bildern zusammengehen.

Aber Berenson kehrt sich daran gar nicht, er sagt: »Granacci's paintings leave the question of his origin obscure« und läßt nun seinen phantasievollen Konjekturen freien Lauf.

Sollte ein aufmerksamer Leser (the competent student Berensons) sich wundern, daß so viele unzweifelhafte Quattrocento-Zeichnungen Granacci zugeschrieben werden (er lebte um 1479—1543), so ist auch dafür gesorgt. Berenson hat Granaccis retrospektives Herz entdeckt, obgleich die Tätigkeit des Künstlers in das volle Cinquecento fällt.

Die Abhandlung über diese zwei Künstler klären die Sachlage nicht auf; im Gegenteil verwirren sie gründlich.

plate 77 Francesco Granacci Botticelli-Schule.

Diese Zeichnung lag früher unter den Unbekannten, erst durch Herrn Nerino Ferri wurde sie Botticelli attribuiert.

Berenson nennt sie Granacci's most spirited drawing for a Lucretia, er schreibt fast eine ganze Seite lang darüber, indem er sie mit den verschiedensten Bildern des Künstlers in Vergleich bringt. Ich kann hier nicht darauf eingehen und bitte den Leser, der sich dafür interessiert, den Abschnitt nachzulesen.

Gewiß müssen bei Beurteilung attribuierter Werke eines Künstlers seine beglaubigten Werke herangezogen werden. Die Kriterien, die diesen Werken entnommen werden, müssen aber tatsächlich individuell sein und nicht Gemeingut, wenn sie beweiskräftig sein sollen. Hiergegen handelt Berenson nur zu oft; wenn er durch Vergleiche beweisen will, legt er sich alles so zurecht, wie es ihm für seine momentane Beweisführung paßt. Jede Bewegung, jede Geste, jedes Glied, die hundert und aberhundert Male im gewöhnlichen Leben vorkommen, werden ihm beweiskräftig.

Ich bin überzeugt, daß diese Zeichnung eine Quattrocento-Zeichnung ist und daß die Dame keine Lucretia ist, denn so halten Lucretien den Dolch nicht in der Hand, wenn sie sich ermorden wollen. Dann glaube ich, daß die Dame überhaupt keinen Dolch in der Hand hat. Das Arrangement der Haare ist durchaus quattrocentistisch, wie auch die Gewandung und die ganze Haltung der Figur.

plate 78 Rafael Botticini Unbekannter Quattrocento-Meister.

Dieser Künstler ist 1477 geboren, das letzte Dokument, das sich auf ihn bezieht, ist von 1520. Seine authentischen Hauptbilder sind die Pietà von 1508 in Florenz und die Natività in St. Petersburg um 1512. Diese Bilder haben einen entschiedenen Cinquecento Charakter, während die Zeichnung in Stockholm dagegen quattrocentistisch ist, ich möchte sie um 1485—1495 etwa datieren.

Herr Oswald Sirén hält die Zeichnung für eine Studie zu der Madonna in dem schönen Tondo von Lorenzo di Credi (Morellis

Tommaso) in der Galerie Borghese. Dagegen sprechen meiner Meinung nach der Gesichtstypus der Madonna und die knittrige fortwährend unterbrochene Gewandung.

plate 79 Neri di Bicci.

Von Fra Filippo, dem diese Zeichnung in Florenz zugeschrieben ist, kann sie nicht sein, wenn sie auch mit ihm im Zusammenhang steht. Vielleicht hat Berenson richtig gesehen, wenn er sie Neri di Bicci zuschreibt. Die Kritzeleien im Hintergrund scheinen mir aber eher Felsen, anstatt Wölkchen, wie Berenson meint, vorzustellen.

plate	82	Pier di Cosimo	B. della Gatta	×
„	83	„	Credi	×
«	85	„	Credi	×
„	92	Fra Bartolommeo	Fra Paolino.	

Diese Zeichnung ist unvollständig reproduziert und die Reproduktion ist miserabel. In Florenz ist sie nur dubitativ dem Meister zugeschrieben und eher Sogliani gegeben; sie hat große Ähnlichkeit mit dem hübschen Kopf eines jungen Mädchens von Fra Paolino in der Corsiniana; für Fra Bartolommeo scheint sie mir zu schwach.

Seine ganze Antipathie gegen Fra Bartolommeo zeigt Berenson in der Auswahl der Zeichnungen, die er reproduziert hat. Wie soll man aus den sechs reproduzierten Zeichnungen auch nur eine entfernte Idee von dem großen Disegnatore erhalten können?

Von diesen sind fünf frühe Federzeichnungen und Nr. 91 die einzige Kreidezeichnung. Von den unzähligen Gewandstudien und Kompositionsskizzen in schwarzer Kreide, worunter die höchsten Leistungen des Frate, keine einzige! Keine einzige schöne Zeichnung in roter Kreide, keine einzige der späteren kräftigen Federzeichnungen!

Wie kann man aus Parteilichkeit, oder soll ich sagen: aus persönlicher Ranküne, in einem Werke, das nach Ansicht des Verfassers doch ein standard work der florentinischen Zeichnungen sein soll, einen der ersten Zeichner der florentinischen Schule so mißhandeln!

Will Berenson durch diese Auswahl uns vielleicht glauben machen, daß Fra Bartolommeo nicht zu den großen Zeichnern des Cinquecento gehört?

plate 94 Albertinelli Sogliani.

Die Zuschreibung dieser Zeichnung an Albertinelli überraschte mich sehr.

Im alten Louvre Katalog von Reiset ist sie allerdings »attribué à Albertinelli«, aber augenscheinlich nach den beigefügten Bemerkungen mit wenig Überzeugung.

In dem Typus, in der Gewandung, in der Bewegung dieser Figur sehe ich nichts, was auch nur im entferntesten an Albertinelli erinnert.

Wenn Berenson sich die kleine Mühe geben will, das Skizzenbuch von Sogliani in den Uffizien zum Vergleich heranzuziehen, so wird er sich hoffentlich von der Richtigkeit der Zuschreibung an diesen Meister überzeugen..

Bei den vielen authentischen Zeichnungen von Leonardo und Michel Angelo, die noch vorhanden sind, war die Aufgabe, die für die Reproduktion in diesem Buch geeignetsten auszuwählen, gerade nicht schwierig.

Es scheint mir, daß die Wahl für Leonardo günstiger ausgefallen ist als für Michel Angelo.

Bei letzterem überwiegen die Kreidezeichnungen aus der späteren Zeit, welche in der Mache wenig Verschiedenheit unter sich haben, auf Kosten der herrlichen Federzeichnungen der früheren Zeit.

plate 107 Leonardo Schule Leonardos.

Ein Blick auf diese Zeichnung genügt, um sich zu überzeugen, daß es keine echte Zeichnung sein kann.

Die Freunde Berensons in London und Dr. Frizzoni haben die Echtheit dieser Zeichnung schon mit treffenden Gründen bestritten.

plate 114 Leonardo Schule Leonardos.

Die Authentizität dieser berühmten Zeichnung ist mir schon seit geraumer Zeit zweifelhaft, nicht ohne Zögern bekenne ich mich hiermit dazu, denn es ist keine leichte Aufgabe, meine Zweifel, andere überzeugend, darzulegen.

Vor allem vermisse ich in der Gestalt des Kriegers eine eigentliche Plastizität, die jede andere echte Zeichnung Leonardos von dieser Bedeutung und Sorgfalt in der Ausführung besitzt; die Figur ist einseitig und tritt nicht gerundet hervor, namentlich nicht an Schulter und Brust. Einen eigentlichen Rücken hat der Krieger nicht. Bedenklich sind die summarische Modulation der Gesichtspartien, die Zeichnung des Halses, der Haare und des ganz mißratenen Ohrläppchens.

In dem eben erschienenen ersten Heft der Vasari-Gesellschaft in London ist der Krieger reproduziert und neben ihm eine ausgezeichnete Rotstiftzeichnung von Leonardo, der Kopf eines älteren Mannes, beim Vergleich der Gesichtspartien und des Halses dieser beiden Zeichnungen tritt die Inferiorität der ersteren Zeichnung grell hervor.

In dem Text zu der ersteren Zeichnung wird auf die Übereinstimmung des Helmes und des Kürasses des Kriegers mit denselben Stücken des Rattierschen Marmorreliefs des P. Scipio im Louvre (worauf

ich selbständig schon lange gekommen war) verwiesen und mit Recht »a fundamental unity of conception« gefunden.

Die herunterflatternden Bänder, die weit hervorstehenden Dekorationen am Rücken in der Zeichnung wie im Relief, die in Wirklichkeit ja nicht vorkommen können und auch nicht bei Verrochios Hochrelief am Silberaltar in der Opera des Doms in Florenz vorkommen, lassen schließen, daß die Zeichnung für ein Marmorflachrelief gemacht worden ist.

Das berühmte Rattier-Relief galt für ein Werk Leonardos, dann wurde es von Bode Verrochio und neuerdings wieder Leonardo zugeschrieben. Rattier vermachte es dem Louvre; als die Herren vom Louvre das Geschenk vor vier oder fünf Jahren erhielten, stellten sie es »namenlos« ans »fin du quinzième siècle, Ecole florentine« und gewiß mit Recht.

Denn das Relief ist sicher nicht das Werk eines großen Künstlers, es fehlt jede körperliche und geistige Belebung, wenn das Dekorative auch mit Effekt und Routine gearbeitet ist.

Relief und Zeichnung stehen in Beziehung zueinander, darüber kann kein Zweifel sein. Beide entsprechen nicht den großen Attributionen, die man ihnen beigelegt hatte und beigelegt hat.

Vielleicht liegen bei beiden aber Kompositionen Leonardos zugrunde.

plate 117 Leonardo.

Diese schöne Zeichnung ist nach Berenson zum Kampf um die Standarte gehörig und wird von ihm mit gewohnter übertriebener Emphase herausgestrichen.

Leider gehört die Zeichnung aber nicht zu diesem Werk, sondern zum Abendmahl und da zum Apostel Thomas, wie ein Vergleich zweifellos ergibt.

Dem Aufsatz über Leonardo folgt keine Rubrik über dessen Schule. Berenson entschuldigt das damit, daß die Schule Leonados aus Mailändern bestanden habe. Das ist gewiß nicht richtig, namentlich auch nicht in bezug auf die vielen Zeichnungen, die in allen Sammlungen Leonardo attribuiert sind. Darüber hätte man doch gern etwas Neues und Entscheidendes gehört.

Und wenn es richtig wäre, warum hat er dann Sebastiano del Piombo aufgenommen?, der, wenn auch später unter den Einfluß von M. Angelo gekommen, doch Venetianer und nicht Florentiner ist und Vollblutvenetianer geblieben ist.

plate	140	Andrea	Schule M. Angelos
„	151	Bugiardini	M. Angelo ×
„	152	Bandinelli	Passarotti?

Ich kenne keine Zeichnung Bandinellis, die sich mit dieser vorzüglichen Zeichnung auch nur entfernt vergleichen läßt; da ich Passarotti für den größeren Techniker halte, möchte ich sie diesem lieber geben, und um so mehr, da ihm ja jetzt die Sybille und die Hexe in Oxford zugeschrieben werden, ohne Widerspruch zu finden.

In Zuschreibung vieler bisher M. Angelos Namen tragender Zeichnungen an Sebastiano del Piombo ist Berenson Professor Wickhoff gefolgt, der sich in dieser wichtigen Frage als vorzüglicher Wegweiser der neueren Kunstgeschichte für die Kenntnis alter Zeichnungen mit Ruhm bedeckt hat.

plate 160 A. del Sarto Kopie.

Diese Zeichnung versetzt Berenson in das wildeste Entzücken, er nennt sie a transcendently masterly foreshadowing sketch, die kühnste, höchst bewunderungswerte Zeichnung, er ist moralisch überzeugt, daß sie von M. Angelo inspiriert worden ist!

Nach meiner Überzeugung kann diese Zeichnung nur ein Ricordo oder eine Kopie des Freskos der Madonna a Pinti sein, es ist unmöglich, daß sie ein Entwurf für diese berühmte Komposition ist. So hat Andrea nie gezeichnet, die Zeichnung ist ein rohes Machwerk ohne jedes Formverständnis.

Der Rotstift, womit sie gemacht ist, beweist zudem die späte Entstehung dieser Zeichnung. Diese Art Rotstift kam erst Ende des Cinquecento in Gebrauch. Ein Vergleich der Farbe dieses Rotstifts mit beliebigen anderen echten Rotstiftskizzen Andreas läßt keinen Zweifel übrig.

Die glänzendsten Analysen alter Kunstwerke, wenn sie nicht auf tatsächlichem Grunde beruhen, bleiben reine Phantasiegebilde und schaden nur, anstatt zu nützen.

plate 173 Pontormo Unbekannter Meister.

Diese viel besprochene, schöne, anmutige Zeichnung geht in den Uffizien unter Leonardos Namen.

Obgleich alle Welt einig ist, daß die Zeichnung von Leonardo nicht sein kann, hat man sich bisher noch nicht auf einen anderen Künstler einigen können.

Mit seiner ganzen Kraft und mit ganzem Bewußtsein seiner Unfehlbarkeit ist Berenson für seinen Liebling Pontormo eingetreten. Aber der Beifall auch der Getreuen ist ausgeblieben.

Morelli, der die Zeichnung Bachiacca gegeben hatte, konnte dieses Mal nicht helfen. Da tritt Dr. Frizzoni, wie immer, für Morelli hilfsbereit ein. Letzterer hatte das schöne Frauenbildnis in Frankfurt a. M. Sodoma gegeben und Frizzoni insinuiert einen Vergleich dieses Bildnisses mit der Zeichnung.

Ob das schöne Frankfurter Bild von Sodoma ist, wage ich nicht zu entscheiden, dagegen bin ich überzeugt, daß die Zeichnung nicht von Sodoma ist.

Franciabigio. Granacci.

Berenson gibt die interessante Silberstiftzeichnung in Wien, Kopie der Pythagorasgruppe in der Schule von Athen, unter Nr. 757 diesem Künstler, wie es vor ihm Professor Wickhoff im Katalog der Albertina getan hat.

Ich glaube aber, daß diese Zeichnung von Granacci ist, und beziehe mich auf dessen Zeichnungen zu den Josephsgeschichten in den Uffizien, wovon Berenson eine plate 75 reproduziert hat.

Früher wurden die Bilder mit den Josephsgeschichten Franciabigio zugeschrieben, neuerdings gelten sie aber allgemein als Werke Granaccis.

Die Vischerschen Grabplatten in Krakau.

Von **Karl Simon.**

In drei Kirchen Krakaus befinden sich fünf bedeutende Grabdenkmäler Peter Vischers, auf die nach dem Vorgang Bodes L. Justi in einem Aufsatz dieser Zeitschrift[1]) genauer hingewiesen hat, und von denen Abbildungen jetzt in B. Dauns Monographie über den Meister[2]) bequem zugänglich sind.

Es sind sämtlich Männer, denen die Denkmäler gesetzt sind: der Erzbischof Friedrich Kasimir († 1503), zwei Ritter (ein unbekanntes Glied der Familie Salomon und ein Dominus Peter Kmita), ein Krakauer Ratsherr Peter Salomon; endlich der Humanist und Sekretär zweier polnischer Könige, Philippus Kallimachus.

Die altertümlichste Grabplatte ist die für den Erzbischof Friedrich Kasimir: auf einem Löwen stehend vor einem Brokatteppich; dahinter und an den Seiten gotische Architektur. Von 1510 ist dann datiert eine zugehörige kleinere Reliefplatte: vor Maria und dem Kinde der anbetende Kardinal, hinter ihm sein Schutzpatron, der h. Stanislaus mit dem als Gerippe dargestellten Pietrowin, den er vom Tode auferweckt hat.[3])

Verhältnismäßig einfach ist auch noch die Platte für den ungenannten Salomon. In Frontstellung steht er gerüstet, Stand- und Spielbein nicht ganz klar geschieden, auf quadriertem Fußboden vor einem Brokatteppich, die Hände vor der Brust betend aneinandergelegt, im linken Arm die Fahne, im rechten das Schwert. Den freigebliebenen Teil der Platte füllt Rankenwerk. Datiert ist sie nicht.

[1]) Bd. 24 (1901) S. 36 ff.

[2]) P. Vischer und Adam Krafft, Bielefeld und Leipzig 1905. Vgl. auch Daun: Veit Stoß. Leipzig 1903. S. 33 f.

[3]) Es verdient Beachtung, daß die gleiche Bewegung des Heiligen, mit der er den Unterarm des Pietrowin faßt, auf der Dürerschen Zeichnung der Anbetung der Könige von 1524 (Albertina) begegnet, freilich psychologisch wesentlich vertieft: der zweite König faßt den schüchtern herantretenden Mohrenkönig in ganz ähnlicher Weise und führt ihn so heran. — Der machtvoll ausgebreitete Mantel des Kardinals findet in der gleichzeitigen deutschen Kunst wenig Ebenbürtiges, am ehesten in Dürers Rosenkranzbilde.

Einigermaßen verwandt, aber doch schon freier ist die Grabtafel Kmitas († 1505): Stellung nach halblinks, beide Füße fest aufgestellt, das rechte Bein als Spielbein zur Seite gesetzt, die linke Hand am Schwert, in der rechten die stehende Fahne. Oben ein Dreipaß, in den Zwickeln kämpfende Kentauren; an den Seitenstreifen links und rechts spätestgotische Dekorationselemente.

Bei dem Denkmal für Kallimachus († 1496) ist gewiß mit Recht der Entwurf des eigentlichen Reliefs — der Humanist am Bücherpult in seiner Studierstube — auf Veit Stoß zurückgeführt, während der Guß und die beiden Seitenleisten von Peter Vischer herrühren.

Was die Datierung der Platten angeht, so darf man gewiß die eingehaltene Reihenfolge zugleich als chronologisch wahrscheinliche annehmen. Nur bei dem Erzbischofgrabmal könnte man zweifelhaft sein. Ein älteres Schema könnte auch später noch aus besonderen Rücksichten angewendet worden sein.

Daun datiert näher auf Jahre: Platte des Erzbischofs († 1503) um 1503; Salomon-Platte um 1504/05, Kmita um 1506, Kallimachus wohl nach 1506.

In diese Reihe schiebt sich nun die schon genannte Grabplatte des Peter Salomon ein, die zweifellos zu dem Schönsten gehört, was die Vischersche Grabplastik überhaupt geschaffen hat. Die frei und vornehm aufgefaßte Gestalt, in Rüstung mit darübergelegtem Ratsherrenmantel, steht auf fest aufgesetztem linken Bein, während der rechte Fuß leicht zur Seite gesetzt ist. Der Kopf ist dagegen stark nach links gewendet, so daß fast eine Profilansicht entsteht, — und zugleich etwas gesenkt. Der linke Arm ist halb erhoben, die rechte Hand hält das stehende Schwert. Bandumwundene Säulen tragen einen ornamentierten Dreipaß. In den freibleibenden oberen Ecken Renaissancefiguren, ornamental ausgehend: am unteren Abschluß der Platte zwei geflügelte Drachen. Das Merkwürdigste ist aber der Hintergrund: nicht der typische Brokatteppich, sondern eine bis in die Einzelheiten der Maserung durchgeführte Holzverschalung, senkrecht gegliedert. In Schulterhöhe ein horizontaler Fries mit Girlanden von Lorbeerblättern, in der Mitte jeder Girlande ein geflügeltes Engelsköpfchen. Dem mittleren Bogen des Dreipasses folgend ein Halbkreisbogen, eingeschlossen von Backsteinarchitektur.

Aus welcher Zeit stammt das köstliche Werk?

Daun und Justi setzen es übereinstimmend spätestens in das Jahr 1506, in dem der Dargestellte verstorben sei, Justi läßt es noch vor dem Tode Salomons vollendet sein.

Stimmte das, so wäre es eine eminente Leistung Vischers für eine so frühe Zeit, eine Leistung, die vollkommen aus alle dem herausfallen

würde, was er um diese Zeit geschaffen. Und die Bedenken gegen diese Datierung mehren sich bei genauerem Zusehen.

Zunächst ist noch gar nicht darauf aufmerksam gemacht worden, daß der paläographische Befund zu Zweifeln Anlaß gibt. Hinter der MCCCCC und vor der VI steht deutlich durch Punkte nach vorn und rückwärts abgetrennt, ein strichähnliches Zeichen, das einem l ähnlich sieht. Die Datierung 1556 ist ja nun freilich nach dem ganzen Charakter der Platte ausgeschlossen. Auch in den Urkunden würde sich dafür kein Anhalt ergeben. Ein Petrus Salomon wird während der Jahre 1481—1491 in Krakauer Urkunden öfter genannt; ebenso zu 1517, doch läßt sich aus der letzten Erwähnung nicht mit Sicherheit schließen, ob sich die Notiz auf einen Lebenden oder bereits Verstorbenen bezieht.[4]) So mag die Inschrift vorläufig auf sich beruhen. Nur darf man das Jahr 1506 nicht als inschriftlich gesichertes Todesjahr ansehen.

Ein auffallendes Element des Grabmals ist der ornamentierte Dreipaß, unter dem der Dargestellte steht. Er verbindet vier Vischer-Werke enger miteinander: eben die Platte des Peter Salomon, des Peter Kmita († 1505), des Kallimachus († 1496) und des Andreas Szamotulski in Samter († 1511)[5]). (Von dem gotischen, nicht ornamentierten Dreipaß auf dem Römhilder Grabmal soll hier abgesehen werden.)

Die Füllung des Dreipasses ist verschieden; der des Szamotulski ist mit Grotesken gefüllt (nicht mit einem Laubgewinde. wie Justi a. a. O. S. 45 angibt).

Der Bogen des Peter Salomon mit dem »ziemlich unerklärlichen Ornament, das wie ein mißverstandener griechischer Eierstab aussieht« (Justi), zeigt nichts anderes als ganz schematisch gezeichnete Blätter mit großen apfelähnlichen Früchten dazwischen. Eine prachtvolle Steigerung bringt dann die ganz anders plastische Bogenfüllung des Kallimachusgrabmals — eine entartete Üppigkeit das der Herzogin Helene im Dom zu Schwerin.

Wesentlich verschieden ist die Bogenfüllung des Kmitagrabmals; es sind allem Anschein nach Lorbeerblätter gemeint mit kleinen Früchten, weniger plastisch als flächig gegeben. Eine Entwicklungsreihe: Salomon, Kmita, Kallimachus, wie es geschehen ist, kann also nach diesem Motiv nicht aufgestellt werden, schon aus dem Grunde nicht, weil das — allerdings hier schärfer charakterisierte — Lorbeerblatt auf der Holztäfelung

4) Mon. med. aevi hist. res gestas Poloniae illustr. T. V. 1. Crac. 1879 Nr. 621, 631, 636, 765 und Acta res gestas Poloniae illustr. ab anno 1507—1795 T. VIII. Leges T. I. Vol. I. Crac. 1885. p. 951.

5) Kohte: Kunstdenkm. d. Prov. Posen III. Taf. I.

des Salomon vorkommt, also neben der unbehülflicheren Bogenfüllung. Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird sich, dieses Motiv der Bogenfüllung als Kriterium genommen, nur sagen lassen, daß die Salomonplatte früher ist als die des Kallimachus. Da aber keine von ihnen sicher datiert ist, so ist Genaueres noch nicht gewonnen.

Der Ursprung der Motive, auf den bisher noch nicht geachtet worden ist, kann nicht zweifelhaft sein. Alles deutet auf Italien, näher vielleicht weniger auf Venedig als auf Padua, den Kreis Mantegnas. Die Apfelfrüchte in einer Blattgirlande begegnen hier ja häufig, man vergleiche etwa das Mittelbild des Mantegnaschen Altarwerkes in S. Zeno in Verona. Die schweren Blätter, wie bei Peter Salomon, begegnen in dieser Verbindung, wie es scheint, nicht — es sind gewöhnlich Lorbeerblätter — aber allein scheinen sie öfter vorzukommen, so auf dem Fresko Ansuinos da Forlì in der Eremitanikapelle in Padua: der hl. Christoph predigend, und an der Vorderseite des Marmorthrons der Berliner Madonna von Squarcione. Ohne daß ganz genaue Übereinstimmung zu konstatieren wäre. So würde auch die Beobachtung Justis durchaus zu Recht bestehen, daß Vischer nie direkt kopiert. Auch hier gibt er allerdings italienische Elemente, aber ihre Verbindung ist unitalienisch.

Der Lorbeer, der ja zum eisernen Bestand paduanischer Dekoration gehört, kann freilich durch Stiche und illustrierte Bücher (Baccio Baldinis Jupiter aus der Planetenfolge, Hypnerotomachia Polifili u. a.) indirekt vermittelt worden sein.

In Deutschland begegnet die Lorbeergirlande noch in unscheinbarer Form auf Dürers (früh entstandenem) Ecce homo der großen Holzschnittpassion, später bei Dürer selbst vielfach, bis sie zum Kanon des Formenschatzes der deutschen Renaissance gehört.

Vor allem steht in der Ornamentik der Salomonplatte allein das geflügelte Engelsköpfchen über der Girlande. Das begegnet in dem Werke der Vischer sonst am Sebaldusgrabe und häufiger am Rathausgitter, gerade auch mit der Girlande darunter; an frühen Grabdenkmälern nur an dem der Herzogin Sidonie in Meißen († 1510).

Auch die ornamental endigenden Renaissancefiguren in den Zwickeln finden sich nicht vor dem Sebaldusgrabmal, an sonstigen Grabmälern wieder erst an dem der Sidonie in Meißen, dann der Helene in Schwerin und Friedrichs des Weisen in Wittenberg. Die Putten bei Lubranski im Posener Dome und am Römhilder-Denkmal sind ihrem Wesen nach davon gänzlich verschieden. Auf die Kenntnis oberitalienischer Baukunst scheint schließlich noch die Backsteinarchitektur des Bogens zu deuten, die sich auch an dem Tucherrelief von 1521 findet.

Aber ganz abgesehen von all diesen Einzelheiten: die Stellung des Salomon ist derartig frei und entwickelt, wie sie sonst bei Vischer an Grabdenkmälern kaum wiederkehrt. Das zur Seite gesetzte rechte Spielbein, die Wendung des Kopfes nach links, noch dazu bei leichter Senkung, die freie Haltung des linken Armes und der rechten Hand mit dem Schwert: das alles paßt sehr wenig in die typische Gebundenheit der Grabplatten der früheren Zeit. Überall sonst folgt der Kopf der Seite des Spielbeins; nur freie Werke der späteren Zeit machen eine Ausnahme, so mehrere von den Aposteln des Sebaldusgrabes (besonders Paulus und Jacobus Major), sowie die Frauenfigur links an dem Relief der Blindenheilung durch Sebald, und der König Arthur vom Maximiliansgrabmal in Innsbruck. Letzterer gehört in das Jahr 1513, die Arbeiten am Sebaldusgrabe bekanntlich in die Zeit nach 1508.

Die klar ausgesprochene Scheidung zwischen Stand- und Spielbein kehrt in besonderer Zierlichkeit auf der Berliner Plakette Peter Vischers d. J. mit Orpheus und Eurydike wieder; und die Richtung des Kopfes ist auf dem Pariser Exemplar, wie in den beiden Tintenfässern in Stanmore und Oxford, der Richtung des Spielbeins entgegengesetzt. Ebenso in der von Weizsäcker mitgeteilten Zeichnung von 1519 aus dem Pariser Skizzenbuch.[6])

In spätere Zeit als 1506 weist nicht nur die Stellung des Salomon im einzelnen, sondern die Anordnung und Auffassung des Ganzen. Zunächst schmiegt sich der abschließende Dreipaß genau den Körperverhältnissen des Dargestellten an. Wie der Kopf mit dem Hut darauf in den mittleren Teil des Bogens, dessen durch den Halbkreisbogen der Täfelung noch einmal aufgenommene Rundung der Hut wiederholt, hineinkomponiert ist, wie der Linie des Mantels bis zu den Schultern herunter die beiden unteren Teile des Bogens entsprechen, wie monumental der Mantel behandelt ist, unter dem die Rüstung zwar nur zum Teil, aber doch in ihrer ganzen Struktur und mit all ihren Ansatzpunkten vollkommen deutlich wird; wie das abgehenkte Schwert gehalten wird — fast wie ein Galanteriedegen, und darin dem Matthäus des Sebaldusgrabes ganz ähnlich —; wie die linke Hand mit einer ganz individuell anmutenden Bewegung wie absichtslos eine Falte in den Mantel kneift: das ist alles ungemein vornehm und berechnet gegeben. Vielleicht könnte man sogar einen leisen Schein von Preziösem wahrzunehmen glauben. Man vergleiche nur einige Platten der frühen Zeit mit der Salomon-Platte: Herzog Albrecht († 1500) rekrutenmäßig stramm stehend auf seiner Konsole, dann der schüchtern-fromme, etwas unbeholfene unbekannte Salomon, bei

[6]) Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XII. S. 51.

dem Stand- und Spielbein noch nicht getrennt sind.7) Kaum ein Jahr darauf soll jene vollendete Platte entstanden sein!

Man vergleiche die Verwendung des Dreipasses auf den übrigen Platten; nirgends eine derartige Beziehung zu der Gestalt darunter, selbst nicht bei dem späten Szamotulski. Bei dem Kallimachus sticht sogar die untere Spitze des Wappens — hier wie auf dem Hechinger Grabmal im mittleren Bogen des Dreipasses — dem würdigen Herrn auf das Barett.

Das ornamentale Detail zeigt den Zusammenhang mit Italien deutlich genug; das wichtigste Zeugnis für diesen Zusammenhang ist aber erst die monumentale Auffassung. Sie ist gewiß nicht zu erklären ohne Annahme einer direkten Berührung Vischerscher mit italienischer Kunst.

Vor den Beginn des Sebaldusgrabes ist die Platte also gewiß nicht zu setzen. Wie weit man mit der Datierung heruntergehen muß, ist schwerer zu sagen. Müßte man eine logisch-konsequente Entwicklungsreihe annehmen, so würden die Krakauer Platten mit der ihnen eigentümlichen Form des Dreipasses später als die Römhilder und Hechinger gesetzt werden; denn bei der Römhilder tritt noch die gotische Form des Dreipasses auf.

Die Schwierigkeit mit der Inschrift auf der Platte des Peter Salomon kann m. E. kaum anders gelöst werden, als daß man das Zeichen l aus x verstümmelt sein läßt: der Horizontalstrich (und rechts etwa der Strich mit Punkt) ist vergessen worden. Dazu würde alles recht gut stimmen, nur die altertümliche Bogenfüllung des Dreipasses weniger, die bei dem Kallimachus-Grabmal entwickelter erscheint.

Denn das macht die Datierung auch dieses Denkmals schwierig. Das Altertümliche des Reliefs der Platte könnte sich aus dem Modell des Veit Stoß erklären. Die Ornamentik gibt kaum einen sicheren Anhalt. Die prachtvollen Schwäne (Kraniche?) kehren gleich prachtvoll in dem Toraufsatz der Dürerschen Ehrenpforte wieder (1515). Die zusammen-

7) Hier kann vielleicht auch die von Seeger Peter Vischer d. J. zugeschriebene Medaille von 1507 mit dem Porträt Hermann Vischers herangezogen werden. Ich kann nämlich mit Seeger in der Darstellung des Reverses nicht einen nackten Mann sehen, wenigstens scheinen mir Beine und Füße nicht nackt, sondern gerüstet zu sein; die breiten Schuhe sind deutlich zu erkennen. Am Oberkörper ist freilich nichts von Rüstung zu erkennen; höchstens die Schamkapsel. In der linken Hand ruht der Speer, in der rechten der Schild. Es scheint mir einfach eine Ritterfigur zu sein. Was aber für unsere Zwecke am wichtigsten ist: die Ponderation ist noch durchaus altertümlich. Sie wäre gewiß anders, italienischer, wenn sie in der Vischerschen Gießhütte schon eingeführt gewesen wäre. Die Stellung entspricht etwa noch der eines hl. Ritters im Germanischen Museum zu Nürnberg (Klass. Skulpturenschatz Nr. 120). Was der Ritter auf der Medaille soll, weiß ich nicht; daß er ein neues Werk Hermanns darstelle, auf das er besonders stolz war, ist wohl eine zu kühne Annahme.

hängende lateinische Inschrift darunter begegnet zum ersten Male fest datiert an dem Relief des Kardinals Friedrich von 1510.

Früher wird auch der Kallimachus nicht zu datieren sein. Freilich würde auch damit schon die Entstehung der Platte sehr lange Zeit nach seinem Tode fallen; aber unmöglich wäre das nicht. Das Grabmal des Kardinals Friedrich wurde erst sieben Jahre nach seinem Tode abgeschlossen. Die Platte für Felix Paniewski († 1488) in der Posener Dominikanerkirche ist sicher nicht vor dem Anfang des 16. Jahrhunderts gegossen.[8]) Ebenso sind ja sicher die Platten des Kurfürsten Friedrich († 1510) in Meißen und des Anton Kreß in Nürnberg erst Jahre nach ihrem Tode entstanden. Die Bestellung scheint freilich, wenn der Wortlaut der Inschrift gepreßt werden darf (precipuus divi olim Casimiri et Johannis Alberti Poloniae regum secretarius) noch zu Lebzeiten des Königs Johann Albrecht († 1501) gemacht worden zu sein.

So wird man sich immerhin nur schwer entschließen, mit der Datierung der Kallimachus-Platte bis 1516 oder gar noch später herabzugehen, obgleich es nicht unmöglich ist. Das ist eine Schwierigkeit auch für die Peter-Salomon-Platte, die an sich gleichfalls schon bald nach 1510 entstanden sein könnte, vielleicht schon vor dem Tode des Dargestellten, obgleich auch zu dieser Annahme nichts zwingt.

Für die Platte des unbekannten Salomon kann man gewiß mit der bisherigen Datierung 1504/05 einverstanden sein; sie fügt sich zwanglos in das um diese Zeit Entstandene ein.

Die Kmita-Platte ist vielleicht mit 1505 noch etwas zu früh angesetzt; da die Peter-Salomon-Platte nicht mehr in sicher unmittelbarer Nähe steht, nötigt nichts mehr zu so früher Datierung. Es ist ja an sich wahrscheinlich, daß Vischer mehr zu tun hatte, als einem kleinen polnischen Edelmanne umgehend zu seinem Ehrendenkmal zu verhelfen.[9])

Immerhin wird es vor das Römhilder Denkmal fallen, trotz der freien Gestaltung des Dreipasses; Stellung und Handhaltung ist dort entwickelter.

Dabei mag auf die überraschende Verwandtschaft hingewesen werden, die zwischen dem Kmita und dem Eustachius auf Dürers Paumgärtner-Altar besteht: beide sind halbrechts gewendet, Stand- und Spielbein gleich, beide

[8]) Buchner, der sie bald nach dem Tode Paniewskis entstanden denkt (Bd. 27. S. 144 dieser Zeitschr.), kannte sie offenbar nicht aus eigener Anschauung. — Ich hoffe das interessante Werk demnächst veröffentlichen zu können.

[9]) Bei den kämpfenden Kentauren in den Zwickeln denkt Justi an Mantegnasche Stiche; näher läge es wohl noch, an die Medaillons in den Malereien der Eremitanikapelle und sonst zu erinnern, wo in ähnlicher Form gerade derartige Darstellungen sich öfter finden.

haben in der linken Hand das umgegürtete Schwert, in der rechten das wehende Banner vor den rechten Fuß gestellt. Es ist beachtenswert, daß der Kmita die erste freie »Bannerfigur« ist. Die ältere Kunst gibt bei derartigen Figuren entweder grätschbeiniges festes Aufstehen oder labile Unentschiedenheit. Das wehende Banner erscheint, soweit ich sehen kann, in Vischers Tätigkeit zum erstenmal bei Herzog Albrecht dem Beherzten († 1500). Seine Stellung ist aber, wie erwähnt, noch befangen, ganz abgesehen von dem gotischen Motiv der Konsole, auf der er steht. Vielleicht ist er aber trotzdem später als der unbekannte Salomon, der Banner und Schwert an die Brust drückt. Wie Vischer 1496 solche Aufgabe anfaßt, zeigt sein hl. Mauritius vom Ernst-Denkmal in Magdeburg: der Kopf nach der Seite des Spielbeines, der Blick halbhoch, die Stellung unsicher. Alles durchaus quattrocentistisch. Gewiß ist Dürer hier im Paumgärtner-Altar vorangegangen, jedenfalls können wir dies nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnis annehmen.

Die Datierungsfrage der Krakauer Platten wird nicht angeschnitten, damit man ein paar Jahreszahlenkulissen mit mehr oder weniger Grazie hin und herschieben kann, sondern weil damit das Verhältnis Vischers zur italienischen Renaissance und zu seinen Söhnen berührt wird.

Auf Grund der Krakauer Platten wurde bisher das Einsetzen des neuen Stils um 1504/05 datiert.[10]) Fallen sie später, so ist auch die neue Ornamentik später zu datieren, und sie wird dann kaum früher zu setzen sein als die ersten Arbeiten am Sebaldusgrabe.

Weiter wurde daraus geschlossen, daß die Annahme, der Altmeister sei erst durch seinen Sohn Peter Vischer d. J. mit der italienischen Renaissance bekanntgemacht worden, keineswegs zutreffe.[11]) Zu diesem Schluß berechtigen die Krakauer Platten also durchaus nicht.

Alle die ornamentalen Einzelheiten der italienischen Renaissance, die sich an den übrigen Krakauer Denkmälern finden, konnte Vischer vielleicht auf indirektem Wege kennen lernen. Diese indirekten Quellen versagen aber m. E. bei der Peter-Salomon-Platte. Sie ist nur aus der Totalanschauung italienischer Kunst zu erklären. Das Werk wäre möglich vielleicht schon nach der fraglichen Reise des jüngeren Peter; ist das Todesjahr der Inschrift, 1516, richtig, und ist die Platte erst nach dem Tode Salomons gefertigt — was nicht zweifellos festgestellt werden konnte —, so würde sie damit schon nach der Reise Hermanns fallen. — Stärkeren Anteil eines Sohnes an dem Werke anzunehmen liegt allerdings nahe, wird aber, wie es mit der Vischerfrage nun einmal steht, vorläufig kaum näher und mit Gewinn begründet werden können.

[10]) Justi a. a. O. S. 52. Vgl. Daun, Kunstchronik XVI. 1905, S. 156.

[11]) Daun, Peter Vischer und Adam Krafft. S. 24. Kunstchronik XVI. 1905. S. 178f.

Nachtrag

zu meinem Artikel »Handzeichnungen in den Uffizien«.

Auf eine wichtige Beziehung einer Zeichnnng zu einem Gemälde in der Uffiziengalerie wurde ich erst aufmerksam, als mein Artikel schon gedruckt war, weshalb ich dieselbe nicht an ihrem Platz einreihen konnte.

Die Zeichnung (schwarze Kreide, weiß gehöht und getuscht auf dunklem Papier) befindet sich in den Kartellen unter Nr. 12805 und stellt einen Greisenkopf aufwärts gerichtet in Profil dar. Sie wird Girolamo Muziano zugeschrieben, ist aber in der Tat eine Studie Savoldos zu dem knieenden St. Peter in seiner Transfiguration in den Uffizien (Nr. 645).[1])

Als die einzige sichere Zeichnung Savoldos, die zurzeit nachgewiesen werden kann, wird sie uns für weitere Untersuchungen als Schlüssel dienen können.

Durch den Vergleich mit dieser Zeichnung läßt sich unschwer erkennen, daß eine andere Studie in derselben Sammlung von einem auch dem Muziano zugeschriebenen weiblichem Profilkopf von ganz derselben Technik (Nr. 12806) auch Savoldo zugerechnet werden kann.

Unter Nr. 765/766 erwähnte ich einige unter dem Namen Verrocchios ausgestellte aber angezweifelte Studien, Maria mit dem Kinde darstellend. Ich habe in meinem Aufsatze nachgewiesen, daß diese beiden Schwarzkreidezeichnungen Studien zu der thronenden Madonna im Dom zu Pistoja sind. Meine Annahme, daß diese Zeichnungen eigenhändige Studien von Verrocchio sind, wird bestätigt durch die Urkunde, die Prof. Aless. Chiapelli im Verein mit A. Chiti vor kurzem veröffentlicht hat (A. Chiapelli, Pagine d' antica arte fiorentina 1905), aus der mit Sicherheit hervorgeht, daß das Bild von Verrocchio angefangen und später von Lorenzo di Credi vollendet worden ist.

Die Erwähnung einer Nachbildung Leonardo Cungis (unter Nr. 346) von der berühmten von Vasari erwähnten Zeichnung »Phaetons Sturz«, die der Meister seinem Freunde Tommaso Cavalieri schenkte, gab mir zu dem Nachweis Anlaß, daß Michelangelo hier von einem antiken Sarko-

[1]) Eine größere Wiederholung dieses Gemäldes in der Ambrosiana zu Mailand.

phage, jetzt in den Uffizien (Nr. 129), aber wohl einmal im Garten der Medici, inspiriert gewesen sei.

Ich habe jetzt im Museo Nazionale zu Neapel ein anderes antikes Werk gefunden, das Michelangelo zu einer anderen, nicht weniger berühmten Zeichnung als Vorbild gedient hat. Diese Zeichnung aus derselben Epoche und in derselben Technik wie Phaetons Sturz wurde gleichfalls von dem Meister dem Freunde Cavalieri geschenkt. Sie stellt die Entführung des Ganymed dar. Ich erwähnte das Blatt in meinem Artikel gelegentlich einer in den Uffizien befindlichen Nachbildung, wahrscheinlich von Battista Franco, der die Darstellung als Allegorie oben in seinem Gemälde »La Battaglia di Montemurlo« (Nr. 144 in der Pittigalerie) angebracht hat.

Das Exemplar in Windsor wird allgemein als Original angenommen.

Das antike Vorbild ist eine fein geschnittene Kamee mit genau derselben Komposition, ausgestellt unter Nr. 201 im Saal der Kameen. Man kann gewiß mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Künstler, der diese Kamee gearbeitet hat, nicht der Erfinder der Komposition ist, sondern daß diese auf ein berühmtes Gemälde des Altertums zurückgeht.

Für solche Nachbildungen berühmter Malereien älterer Kunstepochen geben uns die erhaltenen kampanischen Wandgemälde zahlreiche Beispiele. Ich erlaube mir hier zwei kleine Gemälde zu nennen, die im Museo Nazionale zu Neapel unter Nr. 9231 und 9236 ausgestellt sind und uns, die wir uns mit der italienischen Renaissancekunst beschäftigen, insofern interessieren können, als sie Nachbildungen von derselben Gruppe der Grazien (jetzt in der Libreria im Dom zu Siena) zu sein scheinen, die auch Raphael zu seinem bekannten kleinen Gemälde als Vorbild gedient hat.[2])

Zu Nr. 422—430.

Unter diesen Nummern machte ich auf neun prachtvolle Studienblätter, variierte Nachbildungen von einer auf Michelangelo zurückgehenden Bronzegruppe, von Daniele da Volterra aufmerksam (siehe auch I. B. Supinos Artikel in Miscellanea d' Arte, Anno I, Nr. 3, den Artikel von P. N. Ferri, ebenda, Heft 4 und und zuletzt meinen kleinen Aufsatz »Ercole e Cacco di Michelangelo« Heft 5).

Diese Zeichnungen, die früher Vincenzo de' Rossi und neuerdings von Supino und Ferri Daniele da Volterra zugeschrieben sind, habe ich

[2]) Diese Darstellung befindet sich noch einmal als Mosaik im Saal der Mosaiken.

dagegen für Tintoretto als Jugendwerke in Anspruch genommen. Diese meine Annahme wird dadurch nicht unwesentlich bestärkt, daß ich in der Handzeichnungssammlung im Palazzo Corsini zu Rom ein derselben Serie zugehöriges zehntes Blatt mit denselben Darstellungen sowohl auf Vorder- und Rückseite (schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blaugrauem rauhen Papier) und von ganz derselben Zeichentechnik gefunden habe. Dies Blatt (Nr. 125 527) trägt mit alter Handschrift die Bezeichnung Tintoretto und ist auch diesem Meister richtig zugeschrieben.

Emil Jacobsen.

Zum Gothaer Liebespaar.

In Bd. XXVIII. S. 466 ff. dieser Zeitschrift behandelt Karl Gebhardt das Gothaer Liebespaar und kommt mit Hilfe genealogischer Forschungen zu Resultaten, die genauerer Beachtung durchaus wert erscheinen. Zugleich gibt er den Beischriften eine neue Deutung, die indessen nicht ohne Widerspruch bleiben darf.

Sie seien noch einmal wiederholt.

Sie: Sye · hat · uch · nyt · gantz · veracht ·
Dye · üch · dasz · schnürlin · hat · gemacht ·

Er: Un · byllich · het · Sye · esz · gedan ·
Want · ich · han · esz · Sye · genissen · lan ·

Gebhardt versteht die letzten beiden Zeilen so: Und sie hätte das Recht dazu gehabt, mich zu verachten; denn ich habe sie (früher) meine Verachtung genießen lassen. Also ein früherer Liebeszwist findet in dieser »Sprache der Reue und der Versöhnung in der Liebe« sein glückliches Ende.

Das erscheint mir schon für die Zeit, in der das Bild entstanden ist, eine unmögliche Erklärung, für die Zeit, die so durchaus auf das Typische, Wesentliche, Reale geht. Selbst in unserer Zeit der »Reizsamkeit«, des aufs höchste gesteigerten Individualismus, würde man nach einem gleichen Beispiel dafür wohl vergeblich suchen. Solche Verschen schreibt man höchstens auf 50-Pfg.-Photographien. Eine derartige Monumentalisierung eines Liebeszwistes halte ich für das 16. Jahrhundert durchaus für ausgeschlossen.

Sodann aber das Sprachliche. Zunächst ist das Hypothetische in der dritten Zeile unnötig; het kann = hat sein. Weiter kann sich das esz, wenn auf die erste Zeile bezogen, ebensogut auf das nit veracht, wie auf veracht beziehen. Denn die beiden Negationen bilden einen starken Positiv: sie muß Euch herzlich lieb gehabt haben . . . .

Der Hauptanstoß liegt in dem genissen. Es ist falsch, von der neuhochdeutschen Bedeutung des Wortes auszugehen. In der älteren Sprache ist es ausgeschlossen, geniezen mit Beziehung auf Unangenehmes zu gebrauchen. Man müßte dafür engelten sagen. Die Verbindung

»Verachtung genießen« ist durchaus modern. Und weiter drückt geniezen nicht nur den Positiv aus: Vorteil von etwas haben, sondern auch die negierte Negation: keinen Schaden von etwas haben, keine Strafe für etwas leiden.[1])

Ich denke, der Sinn ist nun klar:

Sie: Sie hat Euch gewiß herzlich lieb gehabt, die Euch die Quaste gefertigt hat.

Er: Und da hat sie sehr recht daran getan, (daß sie sie mir gemacht hat); denn ich habe sie keinen Schaden dadurch leiden lassen; ich habe mich anständig revanchiert.

Wie er sich revanchiert hat, zeigt das Armband.

Man kann also ruhig mit Scheibler bei der ganz einfachen und nächstliegenden Deutung bleiben — nur daß ich nicht einsehe, warum der Jüngling dem Mädchen zuerst sein Geschenk gemacht haben soll. Der Wortlaut bietet dafür keine Handhabe. In dieser Abweichung von dem gewöhnlichen Brauch mag gerade das Besondere des Falles liegen. Es ist einfach Gabe und Gegengabe.

Besonders »sinnig« brauchen die Beischriften nicht zu sein; sie begleiten nur eine an sich schon klare Sachlage. *Karl Simon.*

[1]) In erotischem Sinne begegnet geniezen (nicht geniezen lassen) freilich auch, aber nur mit Akkusativ oder der Umschreibung mit lîp.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Woermann. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweiter Band: Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Mit 418 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 39 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1905.

Dieser zweite Band übertrifft noch den ersten[1]) an Abrundung und vollendeter Beherrschung des ungemein vielartigen Stoffes. Auf 660 Seiten (ohne die sehr ausführlichen Verzeichnisse) wird hier die Geschichte der europäischen Kunst von 100 n. Chr. bis 1500 vorgeführt, und zwar in einer Art, daß der Leser vollständig über den gegenwärtigen Stand all der hierbei in Betracht kommenden Fragen unterrichtet wird. Das Buch erweist sich somit als die unentbehrliche Grundlage für alle auf die allgemeine Kunstgeschichte gerichteten Bestrebungen.

Die Anordnung dieses Bandes ist besonders klar und übersichtlich, weil durchaus sachlich begründet. In dem Bestreben, »soweit wie möglich voranzustellen, was im nachfolgenden vorausgesetzt oder weiter entwickelt werden muß«, teilt Woermann den ganzen Zeitraum in fünf Bücher: I. Das christliche Altertum, 100—750 n. Chr. (ca. 60 S.), II. Das frühe Mittelalter, 8.—11. Jahrh. (ca. 65 S.), III. Das hohe Mittelalter, 1050—1250 (ca. 140 S.), IV. Das späte Mittelalter, 1250—1400 (ca. 140 S.), V. Das 15. Jahrhundert (ca. 250 S.). Jedes dieser Bücher wiederum ist in lokale Gruppen und Unterpruppen geteilt, und jede Gruppe wird nach der Reihenfolge der Künste, von der Baukunst anfangend und mit dem Kunstgewerbe schließend, abgehandelt. Dadurch werden wohl gewisse für das Gesamtstreben einer Zeit bezeichnende Äußerungen der einzelnen Künste, namentlich soweit es sich um die Ausschmückung der Bauwerke handelt, auseinandergerissen; doch erweist sich dafür diese Anordnung für den Gebrauch als sehr nützlich und bequem.

Dabei ist das Ganze sehr angenehm lesbar; alle Hauptschöpfungen und alle geschichtlich wichtigen Werke treten deutlich aus dem Fluß der

[1]) Der erste wurde von mir im Repertorium 1900 S. 457 angezeigt.

Darstellung hervor; zusammenfassende Übersichten am Anfang und am Schluß eines jeden Abschnitts stellen die Verbindung zwischen den einzelnen Gruppen in wünschenswerter Weise her. Das Ziel des Verfassers ist vor allem, die Ansichten über die einzelnen Fragen nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung wiederzugeben; wenn er davon absieht, eigene, neue und daher ungewohnte Anschauungen über die Bedeutung und die Zusammenhänge der Kunstentwicklung zum Ausdruck zu bringen, so vermeidet er doch durchaus nicht, selbständig Stellung zu diesen Fragen zu nehmen, sondern weiß seine in ruhiger Erwägung gewonnene Ansicht gegenüber den hin- und herschwirrenden und sich bekämpfenden Meinungen klar und überzeugend vorzutragen.

Gerade in bezug auf die wichtige Frage nach dem byzantischen Einfluß während des eigentlichen Mittelalters hat er sich dadurch, daß er sich mit Überzeugung, zugleich aber auch in weiser Mäßigung der Lehre Strzygowskis von dem Einfluß Vorderasiens auf das damalige Europa angeschlossen hat und solche Anschauung folgerichtig durchführt, ein unleugbares Verdienst erworben.

Im 15. Jahrhundert beginnen freilich einzelne Künstler, die wohl, entsprechend der gesteigerten Bedeutung der Persönlichkeit, an und für sich durchaus Beachtung verdienen, zu der allgemeinen Entwicklung der Kunst aber doch nur einen mäßigen Beitrag geliefert haben, in stärkerem Maße und unter ausführlicherer Beachtung ihrer Werke hervorzutreten, als der Fluß der Darstellung es wünschen läßt. Es ist anzunehmen, daß der Verfasser sich bei dem dritten und letzten Bande angesichts der reichlich fließenden Quellen stärker beschränken wird, damit die Kunstgeschichte nicht in eine Geschichte der Künstler und ihrer Werke ausarte. Denn eigentlich zählen in solchem Zusammenhang doch nur die starken Individualitäten und deren Hauptwerke, während die übrigen nur soweit in Betracht kommen, als sie Abarten oder Abwandlungen darstellen oder einleiten.

Wie bei dem ersten Bande wollen wir auch hier nur die frühesten, naturgemäß schwierigsten Abschnitte, deren Unterlagen lückenhaft sind, ausführlicher ins Auge fassen.

Der erste, das christliche Altertum von 100 bis 750 n. Chr. umfassende Abschnitt beginnt mit den Cömeterien und Katakomben, ihren Fresken- und Stuckverzierungen und den wohl aus Alexandria stammenden Goldgläsern; die Malerei und Bildnerei dieser Zeit ist hellenistischen Ursprungs und stammt wesentlich aus Vorderasien.

Mit dem 4. Jahrhundert beginnt die große Zeit, welche das christliche Kirchengebäude ausbildete, die Basilika und die Zentralkirche,

welch letztere in Asien schon frühzeitig bei großen Bauten Verwendung fand, in Europa aber anfangs nur für Tauf-, Grab- und Gedächtniskirchen. Von Konstantin stammen in Rom die drei großen fünfschiffigen Basiliken; ferner verschiedene in Konstantinopel und namentlich die großen Zentralbauten in Antiochia, Jerusalem und Nicäa.

Den Sieg der Zentralform über die Basilika bezeichnen in Konstantinopel die unter Justinian errichtete Kirche der hl. Sergius und Bacchus und die Sophienkirche, die in Weiterbildung der griechischen Baukunst von Künstlern dieser Nationalität errichtet wurde.

Daneben entwickelt sich in Ravenna der eigenartige, durch Asien und besonders durch Byzanz beeinflußte Baustil, der durch die drei Blütezeiten unter Honorius, dem in Byzanz erzogenen Theodorich und endlich die rein byzantinische gekennzeichnet wird und so hervorragende Werke, wie das Grabmal Theodorichs und S. Vitale (»eine orientalische Kunst auf italienischem Boden«) hinterließ. — In Mailand aber ersteht zur Zeit der byzantinischen Herrschaft S. Lorenzo auf römischer Grundlage, doch nach asiatischem Vorbild, »eine der herrlichsten Kunstschöpfungen der Welt«.

Mit Strzygowsky gelangt Woermann zu dem Ergebnis, daß »Ägypten, Syrien und Kleinasien für die Entwicklungsgeschichte der christlichen Baukunst offenbar ebensoviel, ja ursprünglich mehr beigetragen haben, als Rom und Konstantinopel«. Unter diesem Einfluß ist an die Stelle der plastischen Weiterbildung der Bauglieder die farbige Verzierung der Flächen getreten.

Von den einzelnen Künsten wird die des Mosaiks, mit der Apsis von S. Pudenziana in Rom und dem Grabraum der Galla Placidia in Ravenna, behandelt; dann die der Miniaturmalerei, deren älteste und schönste Zeugnisse wahrscheinlich aus Syrien stammen; weiter die Weberei, besonders die auf hellenischer Grundlage ausgebildete koptische, die im 4. Jahrhundert begann, im 5. und 6. ihren Höhepunkt erreichte und dann unter persischem Einfluß in schematische Verfeinerung überging. Die Bildnerei äußerte sich namentlich in der Reliefschnitzerei, wie bei den Türen von S. Sabina in Rom, dem Bischofstuhl von Ravenna und den beiden vorderen Alabastersäulen des Ciboriums der Markuskirche von Venedig, die allesamt mit dem Osten, namentlich mit Syrien in Zusammenhang gebracht werden; für die Metallarbeiten sind die ganz nordischen der Langobarden wie die der Merovinger, unter denen der hl. Eligius, der spätere Schutzpatron der Goldschmiede, als Bischof von Noyon lebte, bezeichnend.

In dem zweiten, von 750—1050 reichenden Abschnitt tritt Byzanz in seiner vollen Machtentfaltung hervor, entwickelt einen zierlichen neuen

Baustil, gewinnt auch nach der Beendigung des von 726 bis 842 dauernden Bilderstreits die volle Freiheit auf dem Gebiete der Malerei, erlebt aber schon seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts einen Rückgang in seiner hochentwickelten Mosaikkunst. Die noch immer von der Antike beeinflußte Buchmalerei erreicht im 10. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Als ein Hauptwerk der vielleicht aus dem parthischen oder sassanidischen Persien stammenden Emailkunst wird die Pala d'oro der Markuskirche von Venedig, aus dem Ende des 10. Jahrhunderts angeführt; daneben Seidenwebereien, Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedearbeiten. Unter byzantinischem Einfluß steht die seit dem 9. Jahrhundert, begonnene alte Markuskirche in Venedig; dieser Einfluß erstreckte sich auch auf ganz Unteritalien.

In Oberitalien herrscht die nordische Ornamentik und kommen nach der von 568 bis 774 dauernden Herrschaft der Langobarden die Lisenen auf. — Die Mosaikkunst ruht in Italien von der Mitte des 9. bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts. Wandmalereien aus dieser Zeit haben sich zu Rom in S. Maria antiqua und in der Unterkirche von S. Clemente erhalten.

Die irische Bandornamentik, im 6. Jahrhundert aus verschiedenen Elementen entstanden, mit Tierfiguren erst später gemischt, wird durch die Heidenapostel in alle Teile des Nordens verbreitet und erreicht im 10. Jahrhundert ihren Höhepunkt, besonders an den Bischofsstäben.

Aus der merovingischen Kunst, die schon einen Teil der Neuerungen enthielt, welche den romanischen Stil heraufführten, erwächst die karolingische, als deren Erbin. Aachen tritt zu Ende des 8. Jahrhunderts an die Stelle von Paris, das bis dahin den Hauptsitz des fränkischen Kunstlebens gebildet hatte; die höfische Kunst, welche nun das Übergewicht erlangt, bringt auch die Antike zu erneuter Aufnahme. Der Aachener Dom ersteht um 800, in den Einzelmotiven nicht von S. Vitale beeinflußt.

In der Folgezeit wird der reiche Charakter des frühmittelalterlichen Kirchenbaues entwickelt: die Doppelchöre, das doppelte Querschiff, die Türme mit Nebentürmen; die Säulen werden allmählich durch Pfeiler ersetzt und wechseln mit diesen ab; vereinzelt treten dann auch Tonnengewölbe und das Würfelkapitell auf. In dieser Zeit, da von Cluny aus die Reform des Benediktinerordens ausging, bilden die Kirchenfürsten die Träger der künstlerischen Bewegung. Unter den Ottonen endlich erstehen die großen steinernen Dome am Mittelrhein sowie der von Bamberg und die Michaelskirche in Hildesheim in ihrer ursprünglichen, im 12. Jahrhundert bereicherten Gestalt.

Die Malerei ist noch Klosterkunst, ihr Erzeugnis das jüngste Gericht auf der Reichenau vom Ende des 10. Jahrhunderts. Auch die Buchmalerei

ist Mönchskunst; in Fortbildung syrischer Weise entwickeln sich die Schulen von Aachen und Trier; dann die von Tours, Reims, Metz, dem Kloster Corbie; endlich die von St. Denis und St. Gallen. Seit Otto dem Großen steht die Buchmalerei in voller Blüte, wie der Codex Egberti, der Goldkodex von Echternach usw. beweisen. — Ums Jahr 1000 beginnt die Glasmalerei.

In der Elfenbeinschnitzkunst steht in der ottonischen Zeit Deutschland an der Spitze der Entwicklung. — Die Goldschmiedekunst blüht unter Egbert von Trier und Bernwerd von Hildesheim um das Jahr 1000. Egbert von Trier verwendete zuerst byzantinisches Email, daneben auch merovingische Verzierungen. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist der von Heinrich II. nach Basel gestiftete goldene Altarvorsatz, jetzt im Cluny-Museum zu Paris. — Noch wurde die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern durchaus im Dienste der Kirche ausgeübt.

III. Buch (1050—1250). In diesem Zeitalter der Kreuzzüge, das zugleich die Blüte der romanischen Kunst und deren Übergang in die Gotik erlebte, herrscht die nachhaltige Einwirkung der bereits alternden byzantinischen Kunst auf Europa; nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 wird der Westen mit byzantinischen Werken überschwemmt. Der Ausdruck Romanisch ist von den neueren Volkssprachen abgeleitet, die sich aus der lateinischen entwickelten; die für diese Zeit bezeichnende Kunst des Wölbens aber ist, wie Strzygowski nachgewiesen hat, wesentlich durch die Klöster Asiens bedingt.

In Italien ersteht die neue, 1094 geweihte Markuskirche in Venedig mit ihren Mosaiken; in Süditalien und Sizilien blüht die normannische Kunst, mit dem Dom von Monreale und seinen Mosaiken als Hauptstück; in Rom die Cosmatenkunst; in Florenz erstehen das Baptisterium und S. Miniato; in Pisa endlich der gewaltige Dom. — Die ersten Künstlernamen tauchen auf: der Maler Guido da Siena 1221, der Bildhauer Antelami in Parma. Damit ist endlich ein Fortschritt über Byzanz hinaus gekennzeichnet. Am Neubau von S. Ambrogio in Mailand, aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, treten Kreuzgewölbe auf.

Frankreich ist durch die Loire in zwei Hälften geteilt. Der Süden, noch im Zusammenhang mit der Antike stehend, geht auf die Schaffung mächtiger Raumgebilde aus, die meist mit Tonnengewölben bedeckt sind. In Burgund entwickelt sich ein Übergangsstil. Das Neue geht von dem mit germanischen Elementen durchsetzten Norden aus, wo die Gotik durch die Ausbildung des Rippengewölbes und des Spitzbogens vorbereitet wird. — Seit 1200 erhalten die Miniaturen Goldgrund. Als neue, aber bereits vom Rhein und aus Lothringen herübergenommene Kunst

entwickelt sich die des Emails in Limoges von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab und erreicht im 13. ihre Blüte (hier wäre eine Abbildung, etwa des Plantagenet aus Le Mans, erwünscht gewesen).

Im Norden bildet sich der romanische Baustil in der Normandie aus; von der Picardie und der Isle de France geht seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts der gotische Baustil aus. Um die Mitte dieses Jahrhunderts erstehen die ersten großen Bauten dieser Art: St. Denis, Chartres, Sens, Notre-Dame in Paris, später Laon. Die Glasmalerei blüht gleichzeitig auf, um zu Anfang des 13. Jahrhunderts ihren Höhepunkt zu erreichen; der Messingguß tritt zu Anfang des 12. Jahrhunderts in Dinant auf.

In Spanien erblüht die Baukunst seit dem Sieg über die Mauren zu Ende des 11. Jahrhunderts, in England seit dem Sieg der Normannen bei Hastings, um es schon nach hundert Jahren zu so vorzüglichen Schöpfungen des Übergangsstils wie der Kathedrale von Canterbury und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu ihrem Meisterwerke, der Kathedrale von Salisbury, zu bringen.

Während dieser Zeit erlebte Deutschland in voller Selbständigkeit eine Blütezeit seiner Kunst und Dichtung. Der Übergangsstil, der sich hier in der Baukunst entwickelt, mit seinem »gebundenen« System, wonach die Gliederung der Gewölbe auf ein einheitliches Maß zurückgeführt ist, das sich in dem regelmäßigen »Stützenwechsel« äußert, erweist sich »als der folgerichtigste aller romanischen Landesstile.« Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts gelangte hier der gotische Stil zu allgemeiner Annahme. Die großen Dome der vorhergehenden Periode werden teils neu gebaut, teils wenigstens eingewölbt. Daneben erwachsen die Kirchen Kölns und der Dom von Limburg. Die Bildnerei erhebt sich zu Leistungen, wie den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt um 1200, erfährt dann seit 1220 französischen Einfluß, äußert sich in den Werken der sächsischen Schule. Das Email erlebt seine Blüte am Rhein bereits seit der Mitte des 12. Jahrhunderts; die Goldschmiedekunst in Köln, die sich in der Herstellung der zahlreichen Reliquienschreine bewährt, erreicht ihren Höhepunkt um 1200. Auch in der Malerei ist seit dieser Zeit ein Aufschwung wahrzunehmen.

IV. Buch (1270—1400). Zur Zeit der Gotik erfolgte eine Neugeburt aus dem Schoße des Mittelalters, aber noch keine »Wiedergeburt«, wie man diesen Zeitraum gelegentlich zu bezeichnen versucht. Die Baukunst, ganz weltlich geworden, tritt durchaus in den Vordergrund, im Zusammenhang mit dem Aufblühen der Bürgerschaft. Frankreich, unter Ludwig dem Heiligen, ist Deutschland um ein halbes Jahrhundert voraus.

Im Norden Frankreichs erstehen die Kathedralen von Reims und Amiens, später (1243—48) die Ste. Chapelle in Paris. Die Bildnerei blüht besonders an Notre-Dame von Paris; um 1300 gelangt die Elfenbeinplastik sowie die Glasmalerei zu ihrer vollen Höhe. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kommt das durchsichtige Email auf und verjüngt sich die Buchmalerei unter dem Einfluß Karls V.

In Avignon, dem Sitz der Päpste, machen sich italienische Einflüsse geltend; in dem neuerstandenen Burgund wirkt das Aufblühen Flanderns weiter und führt in den Bildhauerwerken Sluters zu einem Höhepunkt.

Die deutsche Gotik entwickelt sich besonders am Rhein; in Köln tritt der Meister des Clarenalters auf. In Süddeutschland bezeichnen die Skulpturen des Bamberger Doms einen Höhepunkt, im Norden diejenigen vom Naumburg um 1270. Hier entsteht als Werk des Backsteinbaus die Marienburg. Neben den gravierten Grabplatten hätten die Bildteppiche zu Quedlinburg und Halberstadt eine stärkere Hervorhebung verdient.

Die große Bewegung, die in der italienischen Bildnerei und zwar in Toskana einsetzt, wurzelt freilich in der antikisierenden Strömung, welche damals ganz Europa erfaßt hatte, schwingt sich aber dann in den Werken Giovanni und später Andrea Pisanos zu einer vollen Selbständigkeit auf, die nicht als eine erste Renaissance, sondern im Gegenteil als ein voller Bruch mit den antiken Erinnerungen zu bezeichnen ist. Die schwierige Frage, wie Giotto aus der Tätigkeit der Cimabue, Duccio und Cavallini hervorwächst, erfährt hier eine sehr besonnene Würdigung. In den byzantinischen Mosaiken aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts wird eine Weiterbildung anerkannt, aber zugleich angedeutet, daß sie vielleicht bereits auf eine Rückwirkung italienischer Vorbilder zurückzuführen sei.

V. Buch (15. Jahrhundert). Hier stehen an der Spitze die Niederlande mit der niederdeutschen Malerschule der Van Eycks und der Entwickelung des Holzschnitts und des Kupferstichs. — In Frankreich wird der Wirksamkeit Fouquets sowie der Entstehung des Maleremails seit den siebziger Jahren gedacht. — Am Rhein tritt Stephan Lochner, vor ihm aber Francke in Hamburg hervor; in Süddeutschland Schongauer und Peter Vischer.

In Italien macht sich nun der Einfluß Toskanas noch stärker geltend. »Die herbe Jugendfrische des 15. Jahrhunderts, ein Jungbrunnen für unsere Zeit«, wird mit gerechter Vorliebe behandelt. Die großen Namen eines Brunellesco, Donatello, Masaccio, Piero della Francesca deuten die Hauptpunkte an. Fiesole hätte ich zeitlich nach Masaccio gestellt zu sehen gewünscht, da seine Wirksamkeit, wenn er auch den

Jahren nach älter als jener ist, doch ohne dessen Vorangang nicht wohl denkbar wäre. — Hier wird auch mit Recht Leonardo in seiner frühen florentiner und seiner mailändischen Wirksamkeit behandelt. In bezug auf die Zuschreibung unbeglaubigter Jugendwerke sagt Woermann: »Unserm Gefühl nach ist es ein geringeres kunstgeschichtliches Unglück, wenn großen Meistern unbeglaubigte Jugendwerke vorenthalten werden, als wenn ihr Gesamtbild durch Werke, die ihnen irrtümlich zugeschrieben werden, belastet und verändert wird«, und weiterhin: »Wir teilen das Bestreben, alle einigermaßen guten Bilder auf die wenigen bekanntesten Namen des Zeitraums zu verteilen, dem sie angehören, überhaupt nicht.« Nur hätte meinem Gefühl nach Leonardo sowohl als Maler wie als Bildhauer auch für seine mailändische Zeit nicht bei Mailand, sondern bei Florenz behandelt werden sollen, da seine Kunst dort vollständig wurzelt, in Mailand aber nur durch die Werke, die auf seine Anregung hin entstehen, hervortritt. Der von etwa 1480 stammenden Untermalung zur Anbetung der Könige in den Uffizien wird die spätere Zeit hoffentlich eine ausschlaggebende Stellung in der Entwicklung der italienischen Malerei zuerkennen, da in diesem Bilde schon die Grundsätze der erst zwanzig Jahre später einsetzenden Renaissance vorweggenommen sind, ohne freilich zur Zeit seiner Entstehung irgend gewürdigt oder verwertet worden zu sein. Das Abendmahl aber, dessen Wirkung mit Recht erst im folgenden Bande behandelt werden soll, zeichnet Woermann durch die folgende Worte aus: »Seit Phidias Zeiten hatte das Geschlecht der Erdenkünstler kein Werk von so allseitiger Vollendung erzeugt.«

In Oberitalien treten Pisanello, Mantegna, Bramante, der Schüler Lauranas, und Bellini auf.

Die Renaissance selbst, als das erste Drittel des 16. Jahrhunderts umfassend, ist für den dritten Band aufgespart, dem wir von Herzen dasselbe Gelingen wünschen, wie diesem zweiten. *W. v. Seidlitz.*

Dott. Giulio Carotti. Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Milano, U. Hoepli 1905, XII u. 370 SS. gr. 8° mit 188 Illustrationen.

Das vorliegende von dem munifizenten Verleger schön ausgestattete, mit Abbildungen reich versehene Buch des durch manch wertvollen Beitrag zur Geschichte der lombardischen Malerei bekannten Inhabers der Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Breraakademie gibt vielmehr eine synthetische Zusammenfassung des Werkes der drei Großen im Reiche der Kunst, als daß es sich mit der kritischen Analyse ihrer einzelnen Schöpfungen befaßte; womit indes nicht gesagt sein soll, daß der Verf. nicht auch nach letzterer Richtung manch beachtenswertes Ergebnis

seiner eingehenden Beschäftigung mit jenen Meistern seiner Arbeit einverleibt habe.

Mit Recht legt der Verf. in dem Leonardo gewidmeten Abschnitt (S. 1—92) besonderen Nachdruck auf dessen Handzeichnungen, die uns ja erst den rechten Einblick in seine über menschliches Maß schier hinauswachsende Allseitigkeit, Tiefe der Beobachtung, prägnante Schärfe der Wiedergabe eröffnen. Nur ist des Verf.s Hand bei ihrer Auswahl nicht in allen Fällen glücklich gewesen, indem dabei manche zweifelhafte (z. B. die auf S. 4, 21, [Boltraffio?] 22, 90, 91) und entschieden unechte (S. 24, 27, [Boltraffio] 28, [C. da Sesto] 46, 49 [in der Albertina, moderne Nachahmung!], 56 [Fr. Napoletano]) mit unterlaufen sind. Der Zuteilung der kleinen Verkündigung im Louvre an den jungen Meister wird man ebenso gerne zustimmen wie der Abweisung der anderen Annuntiation in den Uffizien; ebenso werden des Verf.s leise Zweifel an der Urheberschaft Leonardos für das Mädchenbildnis der Galerie Liechtenstein mit uns auch von anderen geteilt werden. Kaum aber wird Carotti bei jemandem Zustimmung finden mit der Zuweisung der Terrakottamadonna (S. 18) und der Büste des jugendlichen Täufers (S. 19) im South-Kens. Museum an Leonardo. Jene ist ja allgemein als Desiderio da Settignano anerkannt, in dieser aber offenbart sich bloß ein saft- und kraftloser Schüler Verrocchios, keineswegs aber die »Klaue des Löwen«. Hier, wo der Verf. von Leonardos bildhauerischen Studien spricht, vermissen wir die Stellungnahme zu Bodes betreffenden Ansichten, die er in seinem so anregenden Aufsatz im Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen (1904) vorgelegt hat. Ob unser Verfasser mit der Zuteilung eines Frauenbildnisses in der Galerie Czartoriski zu Krakau (das er als das von Zeitgenossen gerühmte Porträt der Cecilia Gallerani, Geliebten des Lodovico Moro, anspricht) an Leonardo die Zustimmung aller Fachgenossen finden würde, ist abzuwarten; nach der Photographie (S. 37) erscheint es uns viel eher als die Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers, wie etwa Boltraffio. Ein gleiches gilt betreffs der Bestimmung der Zeichnung des Christuskopfes in der Brera auf Cesare da Sesto; in der peremtorischen Form zum mindesten, in der es auf S. 48 geschieht, hätten wir bei dem ruinösen Zustande des Blattes nicht gewagt, sie hinzustellen.

Der Abschnitt über Bramante (S. 95—195) scheint uns besonders glücklich: alles Wesentliche über den großen Begründer der Hochrenaissancearchitektur ist darin präzise zusammengefaßt. Sehr wertvoll sind die bisher noch nirgends so vollständig gegebenen Hinweise auf Palastbauten in Mailand, die Bramante sehr nahe stehen, wenn sie ihm nicht selbst angehören. Zweifel möchten wir an der Zuweisung des südlichen Seitenportals am Dom zu Como (die übrigens auf v. Geymüller zurückgeht) aussprechen; viel eher wäre die architektonische Verkleidung des Lang-

hauses mit ihrer vornehmen Gliederung und dem edlen Gesims mit den Urnenträgern als Wasserspeier auf eine Skizze Bramantes zurückzuführen. S. 134 wird der Entwurf der Madonna di piazza in Busto Arsizio mit Entschiedenheit Bramante zugesprochen; ich weiß nicht, wie sich dies mit G. A. Meyers Nachricht vereinigen läßt, die urkundlich Ballarati als Schöpfer nachweist. Mit Befriedigung sehen wir, daß der Verf. sich S. 168 in betreff wenigstens der Fassade der Cancelleria auf die Seite jener stellt, die darin kein Werk Bramantes zu sehen vermögen. Eine interessante Entdeckung unseres Verf.s betrifft die vier wappenhaltenden Engel in den Lunetten des Kreuzschiffes der Certosa von Pavia: er sieht darin die Hand des urbinatischen Meisters. Daß Bramante in der Certosa gearbeitet habe, sagt schon das bekannte Manuskript des P. Valerio, und Lanzi lokalisiert sogar seine Tätigkeit auf das Querschiff. Auch Schmarsow hat in seinem Melozzo da Forlì auf den der lombardischen Malerei fremden Charakter jener Engel hingewiesen und sie dem Genannten zugeschrieben. Es wird Sache der Spezialforscher sein, hier ein endgültiges Urteil zu fällen.

Verhältnismäßig am wenigsten Neues bringt der Abschnitt über Raffael. In der Frage des venezianischen Skizzenbuches kommt der Verf. auf die alte Ansicht, die es durchaus dem Urbinaten zuschrieb, zurück. Nach den Aufklärungen und Urteilen, die uns in letzter Zeit von E. Steinmann, C. Loeser, A. Amersdorffer u. a. darüber geboten wurden, und die alle zum mindesten in der Ausschließung Raffaels übereinstimmen, besteht wohl wenig Aussicht, daß er für jene Proselyten neuerdings wird gewinnen können. Warum das Bildnis Julius' II. in den Uffizien als eine Replik (von fremder Hand?) des verlorenen Originals qualifiziert wird, ist uns ebensowenig erfindlich, als daß das Doppelporträt der Galerie Doria (Navagero und Beazzano) Raffael rundweg abgesprochen wird.

Die sorgfältigen chronologischen Prospekte über Leben und Werke der in Frage stehenden Meister bilden eine wertvolle Zugabe unseres Buches. *C. v. F.*

Architektur.

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1904.

L' Arte beginnt ihren VII. Jahrgang (1904) mit einem Artikel A. Venturis (La scuola di Nicola d' Apulia, pag. 1—7), der sich in geistvollem aber etwas flüchtigen Apperçus über die Bedeutung der beiden Hauptschüler Niccolò Pisanos, seines Sohnes Giovanni und Arnolfos, für die Entwicklung der Skulptur Italiens ausläßt. Neu und u. E. richtig ist die Zuschreibung zweier Prophetenbüsten und der Halbfigur einer Caritas im Museo dell' Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz (im Treppenhause

aufgestellt) an Giovanni, während diejenige der Statue des h. Andreas über dem Portal seiner Kirche zu Pistoja an ihn schon vor Venturi durch Schmarsow stattgefunden hat.

Attilio Rossi macht (Opere d'arte a Tivoli pag. 8—26 und 146—157) unter den in den Kirchen von Tivoli befindlichen Denkmalen der Malerei auch ein solches der Bildnerei zuerst bekannt: das Silberreliquiar der Confraternità del Salvadore in der Kathedrale, das in der Form eines verschließbaren Triptychons ein wundertätiges Bild des Heilands aus der römischen Schule des Ducento umschließt. Gestiftet von Catharina Ricciardi (die 1435 schon als verstorben angeführt wird) und 1449 um einen reichen gothischen Aufsatz bereichert, stellt sich das Werk in seinem mit figürlichen Reliefs geschmückten Hauptteile seinem Stile nach als die Arbeit eines jener zahlreichen florentinischen Meister dar, die von Martin V. und Eugen IV. für die Bedürfnisse des Vatikans beschäftigt wurden, während sich in dem Aufsatz die wenig organische, an dekorativer Überladung krankende Manier der venezianischen Gotik kundgibt. In der Tat ist ja unter dem Pontifikat Nicolaus V. die Tätigkeit venezianischer Goldschmiede in Rom urkundlich verbürgt.

Laudedeo Testi, der ebenso gelehrte als impulsive Direktor der Gemäldegalerie von Parma behandelt in einer umfangreichen mit allen Mitteln einer sicheren Kritik geschriebenen Abhandlung (Il Monastero e la Chiesa di S. Maria d'Aurona in Milano, pag. 27—48 und 104—129) die Frage nach der Zeit der Entstehung gedachten Baudenkmals auf Grund sowohl des historischen Quellenmaterials als der wenigen Überreste, vor allem einiger Pilasterkapitelle, die 1868 bei Gelegenheit der Fundierung des Neubaues der Sparkasse von der alten Kirche zum Vorschein kamen. Nachdem er die bisher — auf Grund falscher Deutung der Quellennachrichten — fast ohne Ausnahme, und jüngst noch mit großer Bestimmtheit durch Beltrami verfochtene Behauptung, diese Kapitelle gehörten dem ursprünglichen Bau (von dem sich auch einige unbedeutendere Fragmente erhalten haben) aus der Mitte des achten Jahrhunderts an, widerlegt, und aus eben denselben Quellen ihre Proveninenz von dem 1099 errichteten Bau (nachdem jener erste im Jahre 1075 durch Feuer zerstört worden war) nachgewiesen, geht er im zweiten Teil seiner Abhandlung in die stilkritische Prüfung der gedachten Reste ein. Wir können ihm hier nicht in das Detail seiner Beweisführung folgen.

Graf C. Gamba (Una terracotta del Verrocchio a Careggi, pag. 59 bis 61) berichtet über die von ihm im Verein mit dem Berichterstatter erfolgte Agnoszierung des Auferstehungsreliefs in Villa Careggi als einer Arbeit Verrocchios. Vgl. unsere Mitteilung darüber im Repertorium, XXVII, 381.

P. Piccirilli (Oreficeria medioevale abruzzese, pag. 67—73) gibt einen Überblick der Forschungsergebnisse betreffs der Goldschmiedekunst in den Abruzzen und macht ein bisher nicht beachtetes, reich skulpiertes Prozessionskreuz aus Anversa (bei Sulmona) vom Beginn des Cinquecento bekannt.

A. Muñoz nimmt in einer den allegorischen Darstellungen des Lebens in byzantinischen Miniaturen gewidmeten Studie (Le rappressentazioni allegoriche della vita nell' arte bizantina, pag. 130—145) auch das bekannte Kairosrelief im Dom zu Torcello als solche in Anspruch (vgl. R. von Schneider in der Serta Harteliana, Wien 1896).

A. Venturi publiziert (pag. 158) ein bemaltes Stuckrelief mit der Darstellung der von Engeln umgebenen Madonna und darüber des Gekreuzigten, in der Sammlung Massari zu Ferrara, in dem er ganz richtig eine Arbeit des Domenico di Paris erkannt hat. Ein anderes Werk des Künstlers haben wir selbst in einer kleinen sitzenden Madonna mit Kind (0,35 m hoch), in Thon, mit Spuren einstiger Bemalung agnosziert, die jüngst aus Ferrara, wo sie ein Tabernakel an einer Straßenecke schmückte, in den Besitz des Antiquars St. Bardini gelangt ist.

Derselbe Verfasser gibt in einem Artikel über »la scultura senese nel Trecento« (pag. 209—222) eine Übersicht über die hier in Betracht kommenden Hauptmeister. Neues wird dabei kaum geboten; die Sache liest sich wie ein Kapitel aus dem nächstens erscheinenden vierten Bande von des Verfassers Geschichte der italienischen Kunst, der eben das Trecento behandeln wird.

Carlo Cipolla (Notizie e documenti sulla basilica di Bobbio, pag. 241—255) publiziert aus dem Archiv der berühmten, vom hl. Columbanus zu Beginn des siebenten Jahrhunderts gegründeten Benediktinerabtei urkundliche Nachrichten über die Wiederherstellungsarbeiten, die an dieser zur Zeit der Renaissance vorgenommen wurden. Es erhellt daraus, daß während des ganzen Quattrocento bis in den Beginn des folgenden Jahrhunderts, wo eine allgemeine Rekonstruktion der Kirche erfolgte, eine rege Tätigkeit in dieser Richtung statt hatte. Unter den beschäftigten Meistern ist Giovanni dei Patriarchi, der Schöpfer des Grabdenkmals des Stifters (1480), wohl der gleiche Meister, der schon 1465 am Mailänder Dom arbeitete, und Bernardino da S. Colombano hervorzuheben; der letztere übernahm 1526 die Ausführung des Freskenschmuckes, der leider infolge barocker Übermalungen sehr gelitten hat.

P. d'Achiardi (Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV, pag. 356—376) bespricht und reproduziert die wichtigsten der im Museo civico zu Pisa, sowie bei der Mostra di arte antica zu Siena im Jahre 1904 ausgestellten Holzbildwerke und sucht sie chronologisch und

ihrer örtlichen Zugehörigkeit nach zu bestimmen. Derselbe Autor kommt in einer späteren Notiz (Spigolature della mostra d' arte antica senese, pag. 399—402) nochmals auf die beiden Terrakottastatuen der hl. Hironymus und Magdalena in S. Spirito zu sprechen, wobei er ihre Zuschreibung an Fra Ambrogio della Robbia dem Cicerone als irrig vorwirft. Abgesehen davon, daß auch dessen frühere Ausgaben jene Attribution nur bedingungsweise enthalten, ist diese in der neuesten ganz aufgegeben und die in Rede stehende Arbeit »einem bessern, wohl auch spätern Meister als Fra Ambrogio« zugeteilt. Möchten doch unsere Kollegen jenseits der Alpen sich gewöhnen, nicht die veralteten Ausgaben jenes Buches, aus dem auch sie manches gelernt haben, tadelnd zu zitieren.

A. Moschetti (Sull' autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni, pag. 387—390) kommt durch eine genaue Vergleichung des Scrovegnigrabmals in der Arena zu Padua mit den beiden Carraradenkmälern in den Eremitani ebendaselbst zu dem Ergebnis, daß auch das erstere eine Arbeit des Meisters der letzteren, Andreolos de' Santi sei, der es nach 1351 (also lange nach dem 1336 erfolgten Tode Scrovegnis im Auftrag von dessen Söhnen) ausgeführt habe.

A. Venturi (Di alcune opere di scultura a Parigi, pag. 469—477) gibt zuerst einige Notizen über Bildwerke des Louvre (worunter die Zuteilung der Bronzefigur des Alberto Pio, bisher dem Ponzio gegeben, an Prospero Clementi Beachtung verdient), und bespricht sodann drei Bildwerke im Besitze des Barons Lazzaroni. Mit der Attribution der Tonbüste eines Bologneser Patriziers an Sperandio sind wir durchaus einverstanden (wir urteilen nur nach den dem Artikel beigegebenen Reproduktionen); dagegen erscheint uns die Büste des Julius Caesar für Averulino viel zu unbeholfen gering. Wir vermuten darin die Hand eines modernen Fälschers, der die Fehler der Manier Averulinos so sehr akzentuiert, daß er dabei fast ins Groteske verfällt. Ebensowenig können wir der Bestimmung der Bronzebüste eines Putto auf Michelangelo beistimmen. Ganz abgesehen vom Material — nur zweimal, in den Statuen des David für den Marschall Gié und Julius II. für Bologna, versuchte sich der Meister darin, und man weiß, wie schlimm es ihm dabei erging — sehen wir in ihr nichts vom Stil des großen Florentiners.

E. Mauceri macht eine im Museum zu Syrakus befindliche Madonnenstatue Dom. Gagginis sowie eine urkundliche Nachricht bekannt, wonach Franc. Laurana 1468 in Sciacca gearbeitet hat. Es könnte sich dabei am ehesten um das Seitenportal von S. Margherita handeln, dessen Skulpturen Berührungspunkte mit den Evangelistenreliefs des Meisters in S. Francesco zu Palermo aufweisen.

In der Mailänder Rassegna d'Arte für 1904 finden wir die folgenden, unseren Gegenstandskreis betreffenden Artikel:

Luca Beltrami (pag. 1 u. ff.) bespricht das Grabmal G. G. Medicis im Dom zu Mailand und kommt zu dem Ergebnis, der Sarkophag wäre über der Statue des Verstorbenen an der Stelle, die jetzt ein leeres Feld einnimmt, gewesen. Infolge der Bestimmung des Tridentiner Konzils jedoch, welche die Beerdigung nur unterirdisch, unter dem Fußboden der Kirchen, gestattet, nicht aber in Sarkophagen im Kirchenraume selbst, sei die jetzige Anordnung adoptiert worden.

Der Berichterstatter (pag. 5 ff.) bringt den Schöpfer eines Hochreliefs mit dem von zwei Putten getragenen Haupt des Täufers im Berliner Museum von Francesco di Giuliano da Verona (bez.) in Zusammenhang mit der Buchsstatuette des keulenschwingenden Herkules im Wallace Museum zu London von Francesco di Sant' Agata (bez.) und stellt es als nicht unwahrscheinlich dar, daß die Schöpfer beider Bildwerke ein und dieselbe Person gewesen seien.

C. Cesari (pag. 14) gibt eine Notiz über die Kirche S. Mercuriale zu Forlì und ihren kolossalen Glockenturm, dessen Architekt in Francesco Daddi aus Forlì, und dessen Entstehung 1178—1180 durch ein gleichzeitiges urkundliches Zeugnis festgestellt wird.

Luca Beltrami (pag. 26 ff.) reduziert den Wert der Leistungen des Bildhauers Pace (oder Pasio) Gaggini auf das richtige Maß, nachdem in letzterer Zeit C. Magenta und A. Cervetto (I. Gaggini di Bissone, Milano 1903) ihn auf unverdiente Höhe emporgeschraubt hatten. Seine früheste Beschäftigung an den Arbeiten der Certosafassade ist urkundlich mit November 1493 festgestellt. Hier scheint ihm die Bekrönung des Fensters links vom Portale anzugehören, denn sie kehrt fast identisch in dem Grabmal Ribera zu Sevilla wieder, das Pace 1520 ausgeführt hat. 1504 liefert er zwei Säulen zum Hauptportal, 1513 skulpiert er im Verein mit seinem Oheim Ant. della Porta, il Tamagnino, das reiche Tabernakel im Chor der Certosa rechts.

Derselbe Verfasser bespricht in einem zweiten Artikel (pag. 58 ff.) die von Pace Gaggini in Frankreich ausgeführten Arbeiten. Ein Altar, den er 1507 zu meißeln unternahm, soll, laut Cervetto, derjenige des Heilandsaltars in der Abtei Fécamp sein. Sicher ist seine Mitarbeit (1506—1507) an der berühmten Fontäne für Schloß Gaillon, deren Abbild nur noch in einem Stich Du Cerceaus erhalten ist, allein sehr wahrscheinlich beschränkte sie sich bloß auf die Herstellung der beiden Bassins in Genua, während die figürlichen Teile des Werkes an Ort und Stelle von einheimischen Bildnern gearbeitet wurden. Sodann existiert noch der von ihm im Verein mit Ant. della Porta ausgeführte Sarkophag für Raoul

de Lannoy und dessen Gattin, mit den liegenden Gestalten der beiden, auch in Genua 1507—1508 hergestellt, in der Kirche zu Folleville, allein hier scheint das Wesentliche dem Oheim anzugehören.

G. Ferrari bespricht das Standbild Ferrante Gonzagas in Guastalla von Leone Leoni unter Beigabe guter Illustrationen des wenig bekannten Werkes.

Corrado Ricci (pag. 104ff.) berichtet über die von ihm durchgeführte Wiederherstellung der an S. Vitale zu Ravenna, gleichzeitig mit dem Hauptbau, angebauten Cappella Sancta Sanctorum, ursprünglich wohl als Sakristei verwendet, später — jedenfalls vor dem neunten Jahrhundert — in die Grabkapelle der Erzbischöfe Eutesio, Ursicino und Vittore umgewandelt.

O. Gardella bespricht (pag. 123ff.) die Wiederherstellung der von dem Kreuzgang der ehemaligen Cannonica der Augustinerchorherren bei S. Maria in portu zu Ravenna übriggebliebenen doppelgeschossigen Säulenloggia, eines schönen Musters des venezianischen Lombardistiles vom Beginn des Cinquecento.

G. Ferrari widmet dem Dom von Reggio d' Emilia zwei Artikel (pag. 129ff. und 165ff.). Er stellt die urkundlichen Daten zur Geschichte des um die Mitte des neunten Jahrhunderts gegründeten Baues zusammen, der sodann zu Ende des dreizehnten eine fundamentale Renovation erfuhr, im fünfzehnten in seinem Querschiff und Chor eine neue Gestalt erhielt, Mitte des sechzehnten durch Prospero Spani eine glänzende — leider nur im unteren Geschosse ausgeführte Fassade erhielt, 1600 aber durch den Sieneser Pagliani im Innern vollständig seines ursprünglichen Charakters entkleidet ward. Sodann macht der Verfasser Vorschläge zur Wiederherstellung des Baues in seinem ursprünglichen Zustand (d. h. demjenigen der Erneuerung im 13. Jahrhundert), indem er die Beseitigung der barocken Verkleidung des Innern vom Beginn des 17. Jahrhunderts und die Restituierung der Fassade nach den vorhandenen Spuren der alten proponiert. Was Prospero Clementi von der neuen Verkleidung der Fassade ausgeführt, wäre abzutragen und sein unstreitig grandioses Projekt an der Kirche S. Pietro, die einer Fassade entbehrt (deren Stil aber zu dem des clementinischen Fassadenprojekts aufs beste stimmt), auszuführen.

Die Florentiner Miscellanea d' Arte, die mit dem zweiten Jahrgang (1904) ihren Namen in Rivista d'Arte umgewandelt hat, bringt folgende Beiträge zur Geschichte der Architektur und Skulptur.

Der Berichterstatter veröffentlicht mehrere Urkunden zur Biographie Minos da Fiesole (pag. 40ff.; Matrikeleinträge, Deposit des Diotisalvialtars in der Badia, Vertrag betreffs des Tabernakels in S. Ambrogio und Testament).

Peleo Bacci (pag. 49 ff.) macht ein seither unbekanntes Auferstehungsrelief in Robbiaarbeit bekannt, das Benedetto Buglioni 1490 für die 1784 demolierte Kapelle des hl. Jacobus am Dom zu Pistoja ausführte, und das sich jetzt im Kapitelsaal von S. Francesco befindet. Die mitveröffentlichten Dokumente schließen jeden Zweifel an der Identifikation des in Rede stehenden Werkes aus.

Marcel Reymond bespricht ein seither nur wenigen bekanntes Werk Lucas della Robbia (pag. 93): ein Madonnenrelief im Besitze des Fürsten Corsini zu Florenz. Es ist als Medaillon komponiert — das einzige dieser Form im Œuvre des Meisters und steht in Komposition und Ausdruck den Reliefs von Genua (jetzt in Amerika) und von Impruneta nahe, gehört also der letzten Epoche Lucas nach 1460 an. Es ist eines der wenigen Werke, worin der Meister durchgängig Polychromie angewandt hat.

F. Pintor veröffentlicht (pag. 120 ff.) aus dem Handschriftenschatze der Biblioteca Nazionale zu Florenz einige bisher unbekannte Dokumente, die sich auf die von Benvenuto Cellini auszuführenden Reliefs für die Chorumschrankung im Dom beziehen. Diese Arbeit kam bekanntlich niemals zustande. An anderer Stelle (pag. 182 ff.) teilt Pintor einen Brief Cellinis an den Kardinal Accolti mit, in dem von nicht genauer präzisierten Arbeiten die Rede ist, die der Meister für ihn ausführte.

Der Berichterstatter ergänzt (pag. 139 ff.) den oben resümierten Artikel Peleo Baccis über Bened. Buglioni, indem er die urkundlichen Zeugnisse für noch existierende sowie verloren gegangene Arbeiten des Meisters zusammenstellt, und einige bisher unter anderem Namen gehende Arbeiten (Madonna in Mandorla im Camposanto zu Pisa, Lünette von S. Giovanni dei Fiorentini in Viterbo) für ihn in Anspruch nimmt. Seither hat er als Werke seiner Hand erkannt: den h. Bartholomeus in einer Nische an der Taufkapelle in S. Frediano zu Lucca, den Tabernakelaltar in S. Cristina zu Bolsena und wohl auch die schöne lebensgroße Figur der Heiligen (Ton, bemalt) ebendaselbst. Ja, er wagt es, die ketzerische Ansicht auszusprechen, die berühmte Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja sei eine Schöpfung Bugliones (man vergleiche sie mit dessen Lunette am Ceppo)!

J. B. Supino bekämpft (pag. 149 ff.) die von E. Berteaux (L'Art dans l'Italie méridionale pag. 801) allegierte Derivation des Portals am Kastell zu Prato von demjenigen an Castel del Monte und die Zuteilung des ersteren an Niccolò Pisano.

Derselbe Verf. bespricht in dem Doppelhefte, das der Geschichte der Loggia del Bigallo und den darin vorhandenen Werken der Kunst gewidmet ist, die wenigen Skulpturen (Altar und Madonnenlünette von

Alb. Arnoldi, verrochieske Christusbüste in Ton), ohne jedoch darüber etwas Neues beizubringen (pag. 210).

M. Reymond gibt eine Studie über den »gebrochenen Eselsrückenbogen« (arco mistilineo) der italienischen Gotik (pag .245 ff.). Dieser kommt außer in Florenz und Venedig (sowie in den von beiden abhängigen Territorien) sonst nicht vor; am frühesten nachweisbar an den beiden Portalen von Or S. Michele, ausgeführt 1408 durch Niccolò d' Arezzo, sodann am Obergeschoß der Domtribünen (c. 1415—20) und an Ghibertis Tabernakel der Arte di Calimala an Or S. Michele (1414). Donatello gibt dem Motiv am Grabmal Brancacci eine viel selbständigere Bedeutung, indem er es zum freistehenden Giebel ausgestaltet, während Michelozzo am Portal von S. Agostino zu Montepulciano es wieder zu bloßer Dekoration herabdrückt. Seine späteste Verwendung findet sich an B. Rossellinos Misericordiafassade zu Arezzo (1433): hier ist es aber durchaus mit Renaissancedetail ausgestattet. Außerhalb Toskana ist seine reiche Durchbildung an der Vorderwand der Täuferkapelle im Dom zu Genua, dem Werk Dom. Gagginis (1451), bemerkenswert. — In Venedig tritt das in Rede stehende Formmotiv — nach einem embryonischen Versuch am Grabmal Agnese Venier (1411) in S. Giovanni e Paolo — erst am Altar Mascoli in S. Marco vom Jahre 1430 auf; da er florentinische Einflüsse zeigt, so läßt dies vermuten, es sei von Toskana importiert worden. In der Porta della Carta (1438) erhält es sodann seine glänzendste Ausbildung. Auf den von Venedig abhängigen bzw. beeinflußten Gebieten begegnet es 1432 am Portal von S. Niccolo in Tolentino und 1451 an S. Francesco zu Ancona. — Länger als in der Architektur erhält es sich in der Holzskulptur (Bilderanconen, Chorgestühle sowohl in Venedig als in Siena und Umbrien).

Corrado Ricci veröffentlicht (pag. 260 ff.) die Dokumente, die auf die Ausführung des Tabernakels samt zwei Kandelaberengeln für den Dom von Volterra durch Mino da Fiesole Bezug haben.

Peleo Bacci teilt interessante Urkunden zur Geschichte der Ausführung des Taufbrunnens im Dom zu Pistoja mit (pag. 270 ff.). Danach lieferten B. da Majano und Leonardo Tasso 1497 Zeichnungen dafür, die Arbeit wurde aber im selben Jahre an Andrea Ferrucci vergeben, der sie im Verein mit seinem Ateliergenossen Jacopo d' Andrea del Mazza bis Juli 1499 an Ort und Stelle fertig ablieferte und aufstellte.

Die Florentiner Wochenschrift Arte e Storia bringt im Jahrgang 1904 die folgenden Beiträge:

G. Carocci gibt (pag. 9 ff.) eine kurze Übersicht der Monumente von Piombino. Hervorzuheben sind darunter der schöne Kreuzgang von SS. Antimo e Lorenzo (15. Jahrhundert), zwei Grabmäler der Appiani,

Herren von Piombino, ebendaselbst — das eine ein Werk Pisaner Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts, das zweite im Stil der Renaissance um 1480 entstanden. Der Taufstein derselben Kirche ist noch durchaus gotisch, obwohl laut Inschrift 1470 entstanden. An der Fassade ist ein Marmorrelief der Madonna mit Kind eingemauert — wohl eine Arbeit desselben Bildners, dem in der Portallünette der sog. Cappella Principesca eine Darstellung des gleichen Gegenstandes angehört. Die Fassade der letzteren zeigt in ihrer reichskulpierten Marmorinkrustation gotische Dekorationsmotive, über ein graziöses architektonisches Gerüst reinsten Renaissancestils ausgebreitet; sie ist zwischen 1470 und 1480 unter Jacopo Appiani III. entstanden.

Derselbe Verfasser teilt (pag. 31) aus Anlaß der neuerlichen Restaurierung des Pal. Sertini (dann Corsi und jetzt Arconati-Visconti) in Via dei Corsi bei S. Michele e Gaetano interessante Notizen über dessen frühere Besitzer mit, ohne jedoch den Architekten des Baues feststellen zu können. Vermutungsweise nennt man als solchen Baccio d' Agnolo.

L. Luchini spricht (pag. 37 ff.) über die Cremoneser Intarsiatorenfamilien Sacca, Maudella, Testi (Fra Giov. Francesco), ohne indes an Vollständigkeit die Arbeit Courajods über den gleichen Gegenstand in den Memoires de la Société des Antiquaires de France zu erreichen. In einem zweiten Artikel (pag. 109 ff.) macht der Verf. Mitteilungen über die mittelalterlichen Türme von Cremona (die Stadt führte von ihrer großen Anzahl den Namen der Città turrita, la Città delle cento torri).

V. Aleandi teilt (pag. 119 ff.) aus dem Kommunalarchiv von Camerino ein Notariatsinstrument vom 21. Juli 1492 mit, worin sich der Architekt Baccio Pontelli mit 400 Gulden als Schuldner G. Cesare Varanos, des Herrn von Camerino, bekennt. Da dieser 1489 mit dem Bau des Arkadenhofes seines Palastes, 1490 mit dem des Hospitals, und des befestigten Palastes von Lanzano beschäftigt war, und wir wissen, daß Pontelli zu jener Zeit in den Marken arbeitete (1491 S. M. delle grazie zu Sinigaglia, 1492 S. M. maggiore zu Orciano), so ist die Vermutung Aleandris, er sei auch der Schöpfer jener Bauten in Camerino, nicht von vornherein abzuweisen (sie sind leider nur durch spätere Verballhornung entstellt auf unsere Tage gekommen). Jene Schuldsumme könnte das Superplus bedeuten, das der Meister während der Ausführung jener Bauten aus der herrschaftlichen Cassa behoben, und das er nunmehr in dieser Form wiederzuerstatten sich verpflichtete.

G. Carocci gibt (pag. 147 ff. und 161 ff.) ein Verzeichnis der Straßentabernakel von Florenz, mit kurzer Beschreibung der darin enthaltenen Bildwerke. Bekanntlich befinden sich darunter mehrere wertvolle Reliefs von Desiderio, Mino, Atelier der Robbia, Schule Donatellos und Verrochios.

A. Anselmi bespricht (S. 157 ff.) den von Fra Ambrogio und Matteo della Robbia für eine Kapelle von S. Francesco zu Macerata verfertigten Altar. Wir haben darüber im Repertorium XXVIII, 98 ausführlich berichtet.

Im Archivio storico lombardo (1904) veröffentlicht Ed. Solmi (pag. 389 ff.) neue Dokumente über den Aufenthalt Lionardos da Vinci in Frankreich in den Jahren 1517 und 1518. Sie sind zumeist aus dem Archivio Gonzaga in Mantua geschöpft. Zwei Briefe mantuanischer Agenten an Federigo Gonzaga vom 1. und 3. Oktober 1517 aus Argentan bezeugen die Existenz jenes von Lionardo konstruierten schreitenden Löwen, dessen Brust sich öffnete und die französischen Lilien sehen ließ. Vasari schon berichtet von ihm, und nun wird seine Erzählung durch gleichzeitiges Zeugnis erhärtet. (Übrigens hatte von ihm in Kürze auch Marino Sanudo in seinen Diarien erzählt.) Auch der Brief des Kardinals von Aragon über seinen Besuch bei Lionardo in Amboise am 10. Oktober 1517 (nicht 1516 wie Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo, Roma 1884 pag. 416 angibt) wird hier in richtiger Lesung nach dem Original der Biblioteca nazionale zu Neapel wiedergegeben. Bisher unbekannt waren zwei Berichte Stazio Gadios an den Herzog von Mantua über die Feste, die aus Anlaß der Geburt des Dauphins und der Vermählung Lor.s de Medici mit Madeleine de la Tour d'Auvergne im Mai 1518 zu Amboise veranstaltet wurden, und an denen Lionardo als einer der Festordner Anteil hatte. Endlich gibt Solmi einen Brief Galeazzo Viscontis aus Clou vom 19. Juni 1518 wieder, worin von einem ihm zu Ehren von König Franz daselbst gegebenen Feste die Rede ist, bei dessen Apparat man sich wohl auch der Hilfe des großen Tausendkünstlers wird bedient haben.

Ebendort veröffentlicht Dott. Gerolamo Biscaro (Richter am Appellhof zu Mailand), dessen Forschungen die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt Treviso soviel Aufhellung verdankt, unter dem Titel: Note e Documenti Santambrosiani (pag. 302—359) seine auf der gewissenhaftesten Durchforschung des Urkundenmaterials beruhenden Ergebnisse, betreffs der Entstehungszeit der Basilika des hl. Ambrosius zu Mailand, wie sie heute vor unseren Augen steht. Bekanntlich sind hierüber die Meinungen geteilt: Während nach der einen (vertreten durch Dartein, Landriani und Beltrami) der heutige Bau seine Gestalt einer Rekonstruktion der ursprünglichen Säulenbasilika im 9. Jahrhundert verdankt, wird diese von der Mehrzahl der Forscher (wir nennen darunter nur Eitelberger, Sant' Ambrogio, Zimmermann, Rivoira, Venturi und jüngstens Laudedeo Testi) erst dem Ende des 11. Jahrhunderts zugewiesen. — Wir können an dieser Stelle den scharfsinnigen Untersuchungen des Verf.s nicht im ein-

zelnen folgen, sondern nur ihr Ergebnis mitteilen. Dieses lautet dahin, daß die heutige Kirche ihre Gestalt einer Rekonstruktion verdankt, die in dem letzten Dezennium des 11. Jahrhunderts begonnen, erst um die Mitte des folgenden mit der Errichtung der Vierungskuppel ihren Abschluß fand. Um die gleiche Zeit entstand auch der Porticus (mit Ausnahme des Nartex, der schon früher zugleich mit dem Langhaus ausgebaut worden war). Für den Kampanile steht das Datum um 1128 urkundlich ganz fest; sein Wiederaufbau nach dem Erdbeben vom Ende des 12. Jahrhunderts, ebenso wie der der gleichfalls eingestürzten Vierungskuppel erfolgte zwischen 1187 und 1206. Diese, aus den Urkunden gewonnenen Daten bestätigen somit die Ergebnisse, welche von den obengenannten Forschern zumeist und vor allem auf stilkritischen Grundlagen verfochten worden waren, und bringen die Frage nach der Entstehungszeit des fraglichen Baues zu endgiltiger Entscheidung.

Endlich gibt ebendort Diego Sant' Ambrogio eine Beschreibung des Oratoriums S. Maria di Castello in Tradate (vol. II, pag. 199—202), ursprünglich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut, aber jetzt infolge wiederholter Restaurierungen völlig modernisiert. Doch bewahrt es im Grabdenkmal seines Gründers Tommaso Pusterla noch ein bedeutendes Monument der Kunst der Kampionesen, wovon der Verf. eine Beschreibung gibt.

Im Mailänder Monitore tecnico (1904 Nr. 20) gibt Diego Sant' Ambrogio eine Notiz über die Cluniacenserabtei von Piona, am Comersee bei Gravedona gelegen, einer Stiftung des Bonacorso Canova aus ebengenanntem Ort vom Jahre 1252. Bemerkenswert ist namentlich der Kreuzgang mit Rundbogenarkaden und Dekorationselementen, die gleichzeitigen Schöpfungen des Ordens in Frankreich entsprechen.

Eine zweite Notiz in derselben Zeitschrift (1904 Nr. 24) widmet der gleiche Verfasser der Kirche S. Pietro al Monte bei Civate (in der Nähe von Lecco), nach dem Erdbeben von 1117, das einen großen Teil der Lombardei verwüstete, über den Trümmern eines früheren, angeblich von König Desiderius um 770—775 aufgeführten Baues des Benediktinerordens errichtet. Er bietet eines der in Italien so seltenen Beispiele einer Kirche mit zwei Absiden (solche bestehen nur in S. Pietro in Grado bei Pisa und in S. Giorgio im Valpolicella), einer geräumigen Krypta unter der Ostabsis und einem Ciborium inmitten des Schiffes, ähnlich dem von S. Ambrogio, aber in Terrakotta ausgeführt. Auch zeigt das Innere der Krypta eine Stukkodekoration von Arabesken und phantastischen Tiergebilden, wie sie im Presbyterium von S. Ambrogio bis vor dessen neuester Restauration auch bestand, wo sie dem 13. Jahrhundert zugeschrieben wurde. Auch die Stukkoreliefs in unserem Bau sind

späteren Ursprungs, als dieser selbst, und wohl erst anfangs des 13. Jahrhunderts entstanden.

Auch die Mailänder Monatschrift Il Politecnico bringt einige Beiträge aus Sant' Ambrogios Feder. Im ersten derselben (Una statua di Ambrogio Volpi rafffrontata con altra del Busti) macht der Verfasser zuerst auf eine Madonnenstatue auf dem Altare der Gambera im Dom von Casale Monferrato aufmerksam, die sich als direkte Replik jener verrät, die einst das Grabmal Borromeo in Francesco zu Mailand, ein Hauptwerk Agost. Bustis, schmückte und sich heute in Villa Taccioli zu Varese befindet (vgl. Repertorium XVI, 150). Die Statue in Casale stammt vom S. Evasiusaltar her, den Ambrogio Volpi, ein Schüler Bustis, für den Dom jener Stadt angefertigt hatte (vgl. Repertorium XXII, 339 und XXIII, 342 sowie XXV, 397), nachdem Busti, an den er ursprünglich 1547 vergeben worden war, durch seinen im Jahre darauf erfolgten Tod verhindert worden war, das Werk über die ersten Stadien seiner Ausführung hinauszuführen. Die Replik Volpis vermeidet manche Fehler des Originals und präsentiert sich als eine bedeutende Arbeit der lombardischen Hochrenaissance.

Ein zweiter Artikel behandelt jenen holzgeschnitzten, reich vergoldeten Altar mit der Darstellung der Anbetung der hl. Dreikönige, der sich in einer Wandnische der Kapelle der hl. Katharina, eines Annexes der Kirche S. Nazzaro maggiore zu Mailand befindet. Er ist inschriftlich eine Stiftung des 1510 verstorbenen Mailänder Bürgers Protasio Busti und verrät sich sowohl durch den Stil im ganzen als durch einige besonders charakteristische Details als eine Arbeit deutschen Ursprungs. Prof. Semper möchte sie dem Hans Schnatterbeck zuschreiben, von dem die Kirche zu Mitter Lana bei Meran einen Altar bewahrt. Am gleichen Ort befinden sich auch noch zwei gemalte Glasfenster, Überreste des Schmuckes der einstigen Katharinenkapelle, die um 1540 dem jetzigen bramantesken Bau weichen mußte. Sie wurden von Sant' Ambrogio dem Schweizer Hans Fuchs und seiner Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts zugeteilt.

Ein dritter Artikel gibt Notizen über das jetzt zum größten Teil in Ruinen liegenden Kastell von Avio (bei der gleichnamigen Eisenbahnstation zwischen Ala und Trient gelegen), einem Besitz der Castelbarco, dessen Existenz urkundlich schon für das Jahr 1333 bezeugt ist. 1509 residierte darin eine Zeitlang Kaiser Maximilian mit seiner Gemahlin Bianca Maria Sforza. Reste von Wandmalereien, kriegerische Szenen darstellend, verleihen den Ruinen noch heute künstlerisches Interesse.

Ein letzter Beitrag Sant' Ambrogios macht einige Grabmäler der Familie Andreani aus dem Trecento bekannt, die sich an und neben der

Fassade der Kirche zu Corenno Plinio am Comersee befinden, und deren jüngstes das inschriftliche Datum 1371 trägt. Es sind Arbeiten der Kampionesen und zeigen sämtlich den gleichen Typus einer über glattem, hohem Sockel aufgebauten, von Doppelsäulen getragenen Spitzbogennische mit Spitzgiebel darüber.

Gleicherweise enthält das Mailänder Tagesblatt Lega lombarda mehrere unsern Gegenstandskreis berührende Artikel Sant' Ambrogios. Im ersten (vom 19. März 1904) bespricht er eine Bronzebüste des Museo Poldi Pezzoli (Nr. 367), die wohl schon von Direktor Bertini als Arbeit Lor. Berninis erkannt war, während der Dargestellte erst durch unsern Verfasser als Ulpiano Volpi (1559—1629), Bischof von Como, päpstlicher Referendar und Abbreviator sowie Vikar des Kardinals Borghese in dessen Würde eines Erzpriesters von S. Giovanni in Laterano, identifiziert wird. Die Büste wurde fürs Museo Poldi 1894 von einem Antiquar zu Como angekauft, der in ihren Besitz gelangt war, als sie zusammen mit zwei Marmorbüsten andrer Mitglieder der Familie von der Fassade des Familienpalastes der Volpi zu Como entfernt wurde, da dieser zum Sitz des Tribunals umgestaltet ward. Die Ähnlichkeit der Bronzebüste mit einem Porträt Ulpianos, das noch in Como existiert, schließt jeden Zweifel an der Richtigkeit der Identifikation aus. Für die aus dem Stil erkannte Autorschaft Berninis (s. oben) ergaben sich äußere Stützpunkte in dem Umstande, daß er auch die Büste des Nachfolgers Volpis im Amte eines Referendars, Ruyz de Montoyàs (heut in S. Maria di Monserrato bewahrt), fertigte, sowie daß er in den Jahren, wo Volpi als Vikar des Kardinals Borghese zu dessen intimem Kreise gehörte (1612—1629), fast ausschließlich für den letzteren beschäftigt war.

Der zweite Artikel (vom 24. September 1904) macht zwei Basreliefs G. A. Omodeos bekannt, die sich an der Fassade der Kapelle der Villa Torre de' Picenardi im Cremonesischen eingemauert finden und Maria sowie den Engel Gabriel in je einem Tabernakel darstellen. Sant' Ambrogio vermutet, sie kämen von dem Märtyrergrab in S. Lorenzo zu Cremona, dessen Bestandteile bei seiner Übertragung in den Dom zum Teil verstreut wurden.

Ein dritter Artikel (vom 4. Dez. 1904), der ausführlichen Beschreibung des von 1369 stammenden ausgedehnten Freskenschmuckes des Oratoriums S. Stefano in Lentate bei Mailand, mit Darstellungen aus der Legende des hl. Diakons gewidmet, macht nebenher auch auf einige Grabmäler, der Patrone des Heiligtums, der Grafen Porro, aufmerksam.

In der Paveser Rivista di Scienze storiche (Anno 1904, fasc. II) macht derselbe Verfasser eine Madonnenstatue, die sich im Museo archeologico im Kastell zu Mailand befindet, zum Gegenstand einer

ausführlichen Studie (Una speciale raffigurazione iconografica di Madonna). Das fragliche Marmorbildwerk ist urkundlich eine Arbeit des Pier Ant. Solari, Sohnes des Guiniforte, und wurde 1485 als Ersatz einer bei den Bauarbeiten des Domes beschädigten Silberstatue, die sich namentlich bei den deutschen Pilgern großer Devotion erfreute, nach ihrem Muster mehr oder weniger getreu ausgeführt. Sie unterscheidet sich von andern Typen der Madonnenbildungen dadurch, daß ihr Gewand mit Ähren besäet ist, daß sie um den Hals als Kollier einen Strahlenkranz trägt (ähnlich der visconteischen Impresa der »Radia«) und daß ihr Haar in sieben Flechten fast bis zu den Füßen herabreicht (weshalb sie in den Dombauurkunden die Benennung »Madonna cum cohazzono« trägt, von dem heut noch im Volksmunde für »Zopf, lange Flechte« gebräuchlichen Worte »coazzone«). Wie jene ursprünglich im Oriente aufgekommene Darstellung der »Madonna im Ährenkleide« auf die Silberstatue des Domes übertragen wurde, ist unerklärt; von der Tatsache ihrer besonderen Beliebtheit bei den nordischen Pilgern aber gibt die Übertragung ihres Typus nach Deutschland in einer Anzahl bildlicher Darstellungen Kunde. Solche sind uns neuerdings durch Prof. Graus in Graz in den Kirchen zu Gelbersdorf, Budweis (1410), Strassengel (c. 1400), Feldkirch (1550), Hallein (1657) und in den Museen von München (aus Freising) und Salzburg (3 Exemplare) bekannt gemacht worden (s. den Grazer »Kirchenschmuck« vom Januar und April 1904). In Italien dagegen ist außer den angeführten bisher keine Darstellung der Madonna im Ährenkleid bekannt geworden. — Daß die Herzogin Katharina Visconti, zweite Gemahlin Gian Galeazzos, des Gründers der Certosa (auf Drängen eben seiner Gemahlin), in ihren bildlichen Darstellungen im ebengenannten Heiligtum fast ohne Ausnahme auch ein Ährenkleid trägt, ist auf die Legende eines Wunders zurückzuführen, das ihr durch jene Silberstatue im Dome widerfuhr. Damit scheint dann die Applikation der »Radia« bei der Statue Solaris in Verbindung zu stehen, während der »coazzone« gewiß schon an der Silberstatue vorhanden und — als Zeichen der Jungfräulichkeit — von ihren orientalischen Vorbildern herübergenommen war.

Im Jahrgang 1904 (Bd. XXIX, pag. 784 ff.) des Archivio storico per le province Napoletane bringt Gius Ceci einige Notizen über Giul.'s da Majano Tätigkeit in Neapel bei den Bauten Alfonsos von Kalabrien. Sie sind einigen Rechnungsvermerken entnommen, die nicht zwischen den Cedole di Tesoreria, sondern in den sog. Dipendense della Sommaria des Neapler Staatsarchivs enthalten, den bisherigen Durchforschern jener unbekannt geblieben waren. Fast auf jedem der 55 Blätter der Vermerke kommt der Name G. da Majanos vor, und wir ersehen daraus, daß sich der Meister im einzelnsten um die Ausführung der von ihm entworfenen

Bauten annahm. Die dabei in Verwendung stehenden Bauhandwerker sind zumeist Florentiner, allein es findet sich darunter kein auch sonst bekannter Name. Die Arbeiten betreffen namentlich Poggioreale und Castel Capuano, doch geben die Vermerke nichts, was unsere Kenntnisse darüber in wesentlichen Punkten erweitern würde. Ceci veröffentlicht a. a. O. auch ein von ihm aufgefundenes Kodizill von 16. Okt. 1490, also einen Tag vor Giulianos Tode verfaßt, worin er die Kirche S. Severino e Sosio als Stätte seines Begräbnisses bestimmt (dieselbe war bisher unbekannt).

Im Giornale storico e letterario della Liguria (Anno V, 1904) berichtet U. Mazzoni (pag. 280 ff.) über einen Robbiaaltar mit der Krönung Mariae, der für den 1458 vollendeten Chor der Kirche S. Francesco grande in Spezzia ausgeführt worden war, bei der 1863 erfolgten Säkularisierung von Kloster und Kirche der Akademie zu Genua zur Aufbewahrung übergeben wurde, 1903 aber nach Spezzia zurückgelangte und in einer Kapelle der Kirche S. Maria Assunta Aufstellung fand. (Phot. Alinari 14952.) Mazzoni sieht in dem bedeutenden und großen Werke (c. 3 m hoch, 2.40 m breit) die Hand Andreas della Robbia. Nach der seinem Aufsatze beigegebenen, allerdings recht ungenügenden Abbildung (diejenige Alinaris steht uns im Momente nicht zur Verfügung) scheint es uns viel eher die Hand Giovannis zu verraten.

Derselbe Verfasser veröffentlicht ebendort (pag. 439) aus dem Kommunalarchiv zu Spezzia einen Vertrag vom 6. Dez. 1505, womit sich ein Barkenführer aus Portovenere verpflichtet, 25—30 Ladungen Marmors für Andrea Sansovino aus Avenza, dem Hafen von Carrara, nach Rom zu verfrachten, Damit ist nunmehr der Beginn der Arbeiten an den Grabmälern Andreas im Chor von S. Maria del popolo zu Anfang des Jahres 1506 urkundlich festgestellt.

Das Archivio della Società romana di storia patria (1904) bringt aus der Feder des um die stilgerechte Restaurierung einiger mittelalterlicher Kirchen Roms hochverdienten Architekten G. Giovannoni einen Artikel über die römischen Cosmaten (pag. 5—26, Note sui marmorari romani), der nicht nur die Frage der Genealogie der verschiedenen unter diesem Namen zusammengefaßten Meister um einen entscheidenden Schritt vorwärts bringt, sondern auch ihre Zahl um einen seither nur durch ein einziges Werk bekannten vermehrt. In ersterer Beziehung führen urkundliche Zeugnisse, welche der neuerlichen Durchforschung der Archive mehrerer Kirchen Roms verdankt werden, zu dem Ergebnis, daß der Stammbaum des Meisters Lorenzo di Tebaldo (1162), wie er bisher aufgestellt war, nunmehr in zwei voneinander völlig unabhängige Teile zerfällt. Der eine umfaßt den Sohn Lorenzos, Jacopo I (1205—1210),

dessen Sohn Cosma (1210—1231), sowie seine beiden Söhne Luca (1231—1255) und Jacopo (1231). Der zweite beginnt mit Cosma di Pietro Mellini (1264—1279) und findet in seinen vier Söhnen Jacopo (1293), Giovanni (1299), Deodato (c. 1300) und Pietro (1292—1297) seine Verzweigung (die in Klammern beigefügten Jahreszahlen geben die urkundlich bezeugten äußersten Daten der Arbeiten der betreffenden Meister). Auch dem Stil nach sondern sich die beiden Familien deutlich. Während Lorenzo und seine Nachkommen durchaus der antik-römischen Tradition folgen, wandeln Cosma di Pietro und seine Söhne ebenso entschieden in den Bahnen der Gotik. — Jener neue Meister aber, der von den obigen zwei Cosmatenfamilien völlig unabhängig scheint, ist der »Magister Drudus de Trivio« (1240), der sich in seinen Arbeiten, zwei Chorschranken in Civita Castellana, dem Ciborium in Ferentino, einem Lavabo, jetzt im Museo delle terme, und einer Inschrift in S. Francesca romana so benennt, in einem Falle im Verein mit einem Sohn namens Angelus.

Das Bullettino storico Senese widmet seinen ganzen Jahrgang 1904 dem Andenken der Ausstellung der alten Sieneser Kunst, die in jenem Jahre in den Räumen des Palazzo pubblico stattfand. Unter den zwölf kürzeren und längeren Studien, die den Band füllen, betreffen folgende unsern Gegenstandskreis:

A. Canestrelli, der gelehrte Architekt, dem wir die gründliche Monographie über die Abtei von S. Galgano a Chiusdino verdanken, gibt einen Überblick über die mittelalterlichen Baudenkmäler Sienas und seines Gebiets (pag. 5—122, L' Architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio). Der Boden, auf dem sich der Verfasser in letzterer Beziehung bewegt, ist ein völlig jungfräulicher; aber auch über die Architektur Sienas selbst besitzen wir ja außer den wenigen Seiten des Cicerone nichts Zusammenfassendes. Mit um so größerem Danke ist Canestrellis Abhandlung zu begrüßen, namentlich auch, weil sie reich mit photographischen Aufnahmen bisher völlig unbeachteter Baudenkmäler ausgestattet ist. Die Natur des behandelten Gegenstandes verbietet in seiner Komplizität an dieser Stelle ein Eingehen in die Einzelheiten der Arbeit.

V. Lusini (Dell' Arte del legname innanzi al suo statuto del 1426, pag. 183—246) veröffentlicht die im Staatsarchiv bewahrte Zunftordnung der Maestri di pietra e di legname (worunter einerseits sowohl die Maurer als die Bildhauer in Stein, andererseits Zimmerleute und Holzbildhauer inbegriffen waren) und begleitet sie mit einem Kommentar, dessen Daten — soweit sie Tatsächliches betreffen — den von Milanesi und neuerdings von Borghesi und Banchi publizierten Dokumenten ent-

nommen sind. Auch das alphabetische Verzeichnis der Bildhauer, die vor der Erlassung des Statuts v. J. 1426 schon tätig waren, ist nach den genannten Quellen sowie den Urkunden des erzbischöflichen Archivs zusammengestellt. Die einzelnen Namen sind von kurzen Notizen über die Tätigkeit ihrer Träger und von dem Hinweis auf die betreffenden urkundlichen Quellen begleitet. Der Verfasser verspricht uns eine ähnliche Arbeit über die Holzbildhauer des Quattrocento.

Corrado Ricci (pag. 247—310) gibt einen Wiederabdruck seiner im 5. Bande des Archivio storico dell' arte (1892) veröffentlichten Studie über den aus Siena stammenden, jedoch sein ganzes Leben lang (1386—1448) in Bologna und Ferrara beschäftigten Festungsbaumeisters Giovanni da Siena.

Fortunato Donati, dem verdienten Vorstand der Comunale von Siena danken wir eine ausführliche, auf urkundlichen Grundlagen aufgebaute Geschichte der Entstehung des Palazzo pubblico von Siena (pag. 311—354). Schon 1194 war an seiner jetzigen Stelle der erste Bau begonnen worden, aber erst 1298 begann die Errichtung des jetzigen Palastes, wahrscheinlich nach dem Entwurf eines Maestro Givonni, der dem Bau bis 1302 vorstand. Er war zugleich ein gesuchter Kalligraph und Miniaturist. Um 1310 war der Palast vollendet, 1325 ward der Grundstein zum Turme gelegt, der von den beiden Peruginer Architekten Minuccio di Rinaldo und seinem Bruder Francesco bis 1341 erbaut und dessen oberster Aufsatz nach einem Modell des Malers Lippo Memmi 1344 vollendet ward. 1352 ward der Grund zur Kapelle am Fuße des Turmes gelegt, sie wurde jedoch erst 1376 fertig gebaut; ihren oberen Aufsatz erhielt sie 1468 durch A. Federighi.

Clemente Lupi, Professor der Diplomatik zu Pisa, gibt in seinem Artikel: L' arte senese a Pisa (pag. 355—425), unter Benützung sämtlicher bisher durch die Forschung festgestellter sowie eigener, aus den Archiven gewonnener Daten eine Aufzählung der in Pisa tätigen Sieneser Künstler (Bildhauer und Steinmetzen, Goldschmiede, Glasmaler und Bildmaler), indem er im ersten Teil seiner Arbeit die urkundlichen Nachrichten über die betreffenden, in chronologischer Reihe vorgeführten Meister zusammenstellt, im zweiten Teile aber ein beschreibendes Verzeichnis der Werke hinzufügt. Die Arbeit zeichnet sich sowohl durch ihre Sorgfalt als Vollständigkeit aus und ist als Wegweiser für die Spezialforschung von Wert und Wichtigkeit.

Luigi Petrocchi, Verfasser der trefflichen Guida seiner Vaterstadt Massa Maritima (s. Repertorium XXIV, 163), veröffentlicht den Vertrag über die Ausführung des Hochaltars der Kathedrale daselbst durch den Sieneser Bildhauer Flaminio del Turco vom Jahre 1623, einer durch

einfache Konzeption und richtige Verhältnisse beachtenswerten Schöpfung des Barocco.

A. Lisini, der rührige Direktor des Sieneser Staatsarchivs endlich stellt die Nachrichten zusammen, die uns die Urkunden über die Goldschmiede Sienas im 13. bis 15. Jahrhundert bieten, und gibt eine Übersicht ihrer noch erhaltenen Arbeiten, die einen der größten Anziehungspunkte der Ausstellung von 1904 bildeten, obwohl einige Hauptstücke nicht zur Stelle geschafft werden konnten (Notizie di orafi e di oggetti d'oreficeria senesi, pag. 645—678).

Napoli Nobilissima, Bd. XIII, 1904, enthält folgende Beiträge:

G. B. Guarinis Artikel, L'Abbazia di Sant'Angelo im Montecaglioso (pag. 6—8, 23—27), gibt die Geschichte dieser noch vor 1000 gegründeten Abtei. Der heutige Bestand des Bauwerkes reicht jedoch nur bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zurück, wo es ein aus Florenz stammender Abt durch Florentiner Künstler im Stile der dortigen Renaissance herstellen ließ. Die letzten Jahrhunderte haben durch sinnlose Restaurationen auch diesen Bau vielfach seines Charakters beraubt und verunstaltet.

G. Ceci, Il Campanile di S. Pietro a Majella (pag. 22—23), berichtet über die Entstehung des Turmes zu Beginn des 14. Jahrhunderts in dem aus Südfrankreich importierten gotischen Stile. Die oberen Geschosse entstanden jedoch erst nach dem Brande von 1407 oder wurden dazumal wenigstens wieder hergestellt. Die heutige Gestalt erhielt der Glockenturm laut dem Zeugnis eines mitgeteilten Dokuments 1762.

Derselbe Verf. (Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secoli) veröffentlicht die Ergebnisse seiner Forschungen im Neapler Staatsarchiv, die sich auf den genannten Gegenstand beziehen. Wir lernen daraus eine große Anzahl Namen kennen, deren Träger aber nicht einmal für die lokale Baugeschichte größere Bedeutung beanspruchen können. Im Nachhang reproduziert Ceci eine panoramatische Ansicht von Neapel aus dem Jahre 1479, darstellend die Ankunft Lorenzo Medicis auf den Galeeren des Königs, das älteste Stadtbild, das wir bisher von Neapel besitzen. Das Original ist ein im Pal. Strozzi zu Florenz befindliches Gemälde (seither hat W. Rolfs, Neapel II S. 44 und 45 davon auch eine Reproduktion gegeben).

G. Bacile, Evangelista Menga da Copertino, ingegnere militare del secolo XVI, gibt Nachrichten über diesen Kriegsingenieur, der unter anderem von Karl V. bei der Befestigung von Goletta verwendet wurde und 1565 im Dienste der Maltheserritter die Verteidigung der Insel gegen die Türken leitete.

L. Correra, Il Castelunovo di Napoli da un disegno inedito di Francesco de Hollanda, veröffentlicht aus dem bekannten Codex Escorialensis des Künstlers das genannte Baudenkmal in seinem Zustande im Jahre 1540, nach den Umänderungen also, die Pietro da Toledo daran hatte vornehmen lassen.

L. Dela Ville sur Yllon, Il palazzo degli spiriti, berichtet über einen Bau dieses Namens, den ein Marchese di Vico in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts zwischen Porta Capuana und Nolana hatte erbauen lassen. Er hatte die Gestalt eines Schiffes und war von einem prächtigen Garten, il Paradiso genannt, umgeben, seine Säle und Loggien schmückten Fresken von Andrea da Salerno. Mit dem Niedergang der Familie seines Erbauers ging auch der Bau zugrunde.

E. Bernich, La Chiesa dell' Incoronata, berichtet über einen Bau aus der Zeit der Anjous, der als Curia del Vicario diente und der von Johanna I. zur Erinnerung an ihre Krönung errichteten Kirche dell' Incoronata weichen mußte. Ein Abbild des Baues hat sich in einem Wandgemälde der letzteren erhalten.

Derselbe Verf. (Di due altre vedute di Castelunovo nel secolo XVI.) veröffentlicht zwei Ansichten vom Castelnuovo, die sich auf den Intarsien Fra Giovannis da Verona in der Sakristei von Montoliveto befinden. Auf der einen ist auch diese Kirche und das zugehörige Kloster dargestellt.

L. Dela Ville sur Yllon beschreibt den um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Marzio Carata erbauten Palast der Herzöge von Maddaloni alla Stella. Nach mannigfachen Schicksalen befindet er sich jetzt im Besitze des Fürsten von S. Nicandro.

E. Bernich, Leon Battista Alberti e l'architetto dell' Arco trionfale di Alfonso d' Aragona, kommt auf seine im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift aufgestellte These zurück, wonach der Entwurf des fraglichen Baudenkmals von L. B. Alberti herrühre. Er bekämpft die von Summonte hehauptete Autorschaft Franc. Lauranas, auf die neuerdings W. Rolfs zurückgegriffen hat (s. unten zum Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen, 1904), und gibt nur zu (was übrigens dem urkundlichen Zeugnis zufolge sichersteht), daß Laurana daran mitgearbeitet habe.

G. Ceci behandelt im Anschluß an den eben erwähnten Artikel von W. Rolfs die gleiche Frage und kommt zu dem Ergebnis, daß alle, die sich bisher mit ihr befaßt haben, in denselben Fehler verfallen seien, — nämlich: »den Architekten eines Baues feststellen zu wollen, dessen Augenschein beweist, daß er keinen gehabt habe«!

Auch W. Rolfs, L' architettura Albertiana e l' Arco di Alfonso d' Aragona erhebt in der Frage nochmals das Wort; er leugnet die Möglichkeit, daß Alberti den Entwurf geliefert habe, gibt aber zu, daß dieser

von den Ideen Albertis inspiriert worden sei. Er beharrt dabei, Laurana sei der Schöpfer des Entwurfs gewesen, indem er betreffs der Beweise dafür auf seine demnächst erscheinende Arbeit über den Meister verweist.

G. Ceci, Il palazzo degli Studi, berichtet über die Errichtung des Universitätsgebäudes durch G. C. Fontana (voll. 1616) und seine Schicksale bis auf den heutigen Tag.

E. Bernich, La sala del trionfo in Castelnuovo, beschreibt den Bau, den im Stile spanischer Gotik seit 1451 der Catalane Guglielmo Sagrera errichtete sowie die beiden späteren Renaissanceportale in diesem. Das an dem einen davon (das wir jüngst als Arbeit Domenico Gagginis nachgewiesen haben, s. Repertorium XXVIII, 193) angebrachte Relief des Triumphzuges Alfonsos I. erklärt der Verfasser — phantastisch genug — als Darstellung des Einzuges Kaisers Friedrich III. in Rom!

L. Serra, Le pietre tombali di Napoli, spricht über die wenigen Grabplatten, die sich erhalten haben. Im Trecento dominieren zwei Typen: das Tabernakel ohne weitere Ornamentierung und die glatte Grabplatte; beide werden sodann im Quattrocento wiederholt bzw. weiterausgebildet. Sowohl für die Ikonographie als für die Kunst sind sie von geringem Belang.

In Arte italiana decorativa e industriale, anno 1904, gibt C. Ricci, L'Abside di S. Vitale (pag. 21—25), einen reichillustrierten Bericht über die stilgerechte Wiederherstellung der Dekoration der Apsis des berühmten Bauwerkes; R. Bellodi bringt (pag. 32—33) eine genaue Aufnahme mit kurzen Erläuterungen von der Casa Boniforti auf Piazza delle Erbe zu Mantua, einem 1444 errichteten Bau des Übergangsstils; G. Carocci bespricht in mehreren reichillustrierten Artikeln die Kunstschätze von S. Maria Novella in Florenz, ohne jedoch irgend etwas Neues vorzubringen; A. Melani gibt Aufnahmen samt erläuterndem Text des prachtvollen Gestühls im Pal. Comunale von Pistoja, einer Arbeit des einheimischen Meisters G. Mati und seines Sohnes Bartolomeo vom Jahre 1534; Giulio Carotti bespricht den bronzenen Trivulziokandelaber im Dom von Mailand, eine französische Arbeit des 13. Jahrhunderts (Rheimser Werkstätte); G. Carocci (pag. 85—88) bespricht im Anschluß an das Grabmal Federighi von Luca della Robbia die Art und Weise der vegetativen Dekoration an den Arbeiten des Meisters und seiner Schule; A. Patricolo endlich (Il palazzo ducale di Mantova pag. 93—98), gibt eine instruktive Übersicht der Geschichte der Entstehung des fraglichen Baukomplexes. Unter den mitgeteilten zahlreichen Illustrationen erregen namentlich die jüngst aufgedeckten Reste von mantegnesken Wandgemälden in den sog. Grotte d'Isabella d'Este unser Interesse.

Die Miscellanea storica della Valdelsa (XI pag. 79—107), enthält aus der Feder M. Cionis (La Pieve di S. Maria a Chianni presso

Gambassi) eine sorgfältige Monographie dieses nach den Forschungen des Verf. auf die Mitte des 11. Jahrhunderts zurückreichenden Baudenkmals. Eine Ansicht der Fassade sowie fünf auf die Baugeschichte bezügliche Urkunden bilden wertvolle Beigaben des Aufsatzes.

Im Bollettino della Società di storia tortonese 1904 handelt ein Beitrag Vittorio Poggis (Artisti tortonesi del Rinascimento a Savona ed a Genova) über die Arbeiten der Intarsiatoren Anselmo de Fornari und G. M. de Pantaleoni aus Castelnuovo di Scrivia an den Chorgestühlen der Dome von Genua und Savona. Der Verf. glaubt die Entwürfe für die Intarsiatafeln dem Lorenzo Fazolo aus Pavia zuschreiben zu sollen, der dazumal in Genua lebte (darunter im dortigen Dome unter den 100 Intarsien die größte uns bekannte Arbeit dieser Art, der Kindermord, von drei Meter Länge auf zwei Meter Höhe!).

In der Rivista d'Italia VII, 1904 gibt A. Rossi (Il cenobio basiliano di Grottaferrata) aus Anlaß der im Vorjahre in jener Abtei veranstalteten Ausstellung byzantinischer Kunstwerke, eine übersichtliche Darstellung ihrer Geschichte wie ihrer noch übrigen antiken Kunstschätze (Portal und Mosaik daran vom Ende des 11. Jahrhunderts, Mosaik des Triumphbogens aus der Zeit des Abtes Desiderius von Montecassino, Überreste von Wandgemälden vom Ende des 13. Jahrhunderts, byzantinischer Altarvorsatz und Taufstein aus der Cosmatenschule derselben Zeit.

Desselben Verf.s, Attilio Rossi, Schrift: Santa Maria in Vulturella, Roma 1904 (98 SS. mit 16 Tafeln Abbildungen), gibt eine überaus sorgfältige Monographie dieses alten, auf der Höhe des Guadagnolo zwischen Tivoli und Subiaco gelegenen Heiligtums. Mitte des 10. Jahrhunderts schon als bestehend bezeugt, geht die Kirche, jetzt S. Maria della Mentorella genannt, in ihrer heutigen Gestalt auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück, indem sie dem Vorbild der wenig früheren gotischen Zisterziensergründungen in Latium folgt. Außer Resten von Wandmalereien vom Beginn des 14. Jahrhunderts bewahrt sie einen cosmatesken Fußboden und ein ebensolches Ciborium, eine Holzstatue der Madonna vom Ende des Ducento, die für die lange Dauer byzantinischer Kunsttradition spricht, zwei Tafeln eines hölzernen Altarschreines aus dem 12. Jahrhundert von einem Meister Guglielums (aus der Schule der abruzzesischen Holzbildner), eine rheinische Emailtafel, zwei arabische Kandelaber (wohl von einer Pilgerfahrt nach dem Oriente heimgebracht), ein Prozessionskreuz in Silber (14. Jahrhundert, Kunst der Abruzzen) und einen siebenarmigen Bronzeleuchter (Ausgang des 14. Jahrhunderts, römisches Erzeugnis.

E. Rocchi, Le piante iconografiche e prospettiche di Roma nel sec. XVI°, coi studi autografi di Ant. da Sangallo il Giovane per le

fortificazioni di Roma, Torino 1904 (376 SS. mit 56 Tafeln), gibt eine Fortsetzung von G. B. de Rossis Publikation über die römischen Stadtpläne bis zum Ausgang des Quattrocento; unter den reproduzierten Plänen des Cinquecento verdient, wegen seiner Seltenheit, der jüngst im Britischen Museum durch Lanciani aufgefundene von M. Cataro (1579) besondere Beachtung. Der zweite Teil der Rocchischen Schrift bringt und kommentiert die Planskizzen Ant. da Sangallos für die Befestigung Roms aus den Jahren 1536—1542, der dritte umfaßt die urkundlichen Belege für die römischen Fortifikationsarbeiten unter Paul III. bis Pius V.

Stef. Davari, Descrizione dello storico palazzo del Te. Mantova 1904 (4°, 65 S. mit Illustr.), ist eine vermehrte und revidierte Ausgabe der Studie des Verf.s, die ursprünglich im zweiten Bande von L' Arte erschien.

A. Di Lella, L' Antica cattedrale di Sessa Aurunca, Cassino 1904 (8°, 58 SS.), gibt die Geschichte des fraglichen Baudenkmals und die Beschreibung der in demselben enthaltenen dekorativen Ausstattungsstücke (Kanzel, Osterkerzenleuchter, Chorschranken) aus der Zeit Kaiser Friedrichs II.

Das Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXV, 1904, beginngt mit einer Studie W. Bodes über den florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli S. 1—14). Er identifiziert den am Hofe Karls von Burgund lebenden Stempelschneider Nicolas de Spinel mit dem Florentiner Medailleur und hält diesen für den Schöpfer aller etwa 130 Denkmünzen, die aus der zweiten Hälfte des 15. und dem ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts in Florenz entstanden und seither zwischen Spinelli, die Meister à l'Espérance, à la Fortune, à l'Aigle, Domen. Cennini, Cigliamocchi u. a. verteilt waren.

Der Artikel von W. Rolfs, Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel (S. 81—101), bekämpft die von E. Bernich verfochtene Autorschaft L. B. Albertis für denselben (s. oben unter Napoli Nobilissima) und will in Francesco Laurana den Schöpfer des Werkes sehen. Es ist abzuwarten, mit welchen triftigeren Gründen, als den hier vorgebrachten, der Verfasser seine Hypothese in der Monographie, die er über diesen Künstler vorbereitet, zu stützen imstande sein wird.

W. Bode, in seiner Studie Leonardo als Bildhauer (S. 125—141), nimmt für den jugendlichen, in Verrocchios Werkstätte arbeitenden Meister einige Reliefs in Anspruch, deren Bestimmung bisher schwankte, doch aber in die Nähe Verrocchios gesetzt wurde: Das Stukkorelief der sog. »Zwietracht« im South-Kensington Museum, das Bronzerelief der Grablegung im Carmine zu Venedig, das ähnliche der Geißelung Christi im Universitätsmuseum zu Perugia und die Plakette des Parisurteils bei

Dreyfus (als früheste Arbeiten). Der Verf. stützt seine Ansicht mit formellen und kompositionellen Analogien, die er den Handzeichnungen Leonardos entnimmt.

Im Beiheft des Jahrbuchs endlich veröffentlicht der Berichterstatter den chronologischen Prospekt zum Leben und Werke Michelozzos mit reichen Erläuterungen und Urkundenbelegen (S. 34—110), und führt in die Künstlergeschichte des Quattrocento einen bisher ganz unbekannten Meister ein, den »Legnaiuolo«, Kriegsingenieur und Intarsiator Vincenzo da Cortona, für dessen Wirken in Neapel am aragonesischen Königshofe und in seiner Vaterstadt urkundliche Zeugnisse beigebracht werden. Von ausgeführten Arbeiten hat sich nur eine in dem Intarsiastuhlwerk des Oratoriums del Gesù erhalten (S. 111—117).

In der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XV, 1904, gibt W. Bodes Artikel: Zur neuesten Forschung auf dem Gebiete der italienischen Medaillenkunde (S. 36—42) sehr wertvolle Neubestimmungen von Denkmünzen, die bisher unter den Namen von Francia, Guazzalotti u. a. gingen, gruppiert das Œuvre eines anonymen venezianischen Künstlers, für den er den Namen des »Meisters der jungen Frauen« einführt (nach dem ausschließlichen Sujet seiner Arbeiten), bereichert das Werk von Fra Ant. da Brescia um ein, das des »Meisters von 1523« um vier Stücke, führt als neuen Künstler den Giov. Falier aus Venedig mit einem Unikum (Presbyter Marcus in Berlin) ein, und vermehrt das Œuvre Adriano Fiorentinos um zwei, dasjenige des Lysippus um sechs Denkmünzen.

G. Swarzenski, Ein Florentiner Bildhauer-Atelier um die Wende des 13. Jahrhundert (S. 99—104) sucht einige in Florenz vorhandene Skulpturen (ruhende Frau und Grablegung samt dazugehörigen Engeln bei Bardini, Bonifaciusstatue im Dom, Weihrauchengel im 1. Chiostro von S. Croce und Relief der Marien am Grabe im Refektorium ebendort, S. Georgsrelief an der Porta S. Georgio) auf eine Bildhauerwerkstätte zurückzuführen, die unter dem Einflusse der Kunst Niccolò Pisanos stand, aber durchaus bodenständig war.

Paul Schubrings Niccolò da Bari (S. 209—218) gibt eine gute Charakteristik des Meisters; neu ist die Zuschreibung der beiden Steinbildwerke S. Bernardino und S. Pietro Martire in der Pinakothek von Faenza an Niccolò.

Fritz Burger, Die Statuen vom Ciborium Sixtus' IV. in den Grotten des Vatikans (S. 225—230) spricht den Hauptanteil am genannten Werke nicht Mino, sondern dem Matteo Pollaiuolo, den er als Schüler Ant. Rosselinos nachweist, und einem zweiten, wahrscheinlich römischen Bildhauer zu, der wohl auch von den beiden ebengenannten Meistern bestimmt wird, jedoch auch seine Zugehörigkeit zur römischen Schule offenbart.

Von Matteo Polaiuolo wären die Statuen der Apostel Jacobus, Andreas Thomas und vielleicht auch Johannes, sowie von ihm begonnen die der hhl. Simon, Bartholomeus und Matheus; der zweite Bildner hatte die letzteren drei Statuen vollendet, die der hhl. Petrus, Thaddeus und Philippus aber, sowie die Reliefs mit den Geschichten des ersteren selbständig geschaffen. Mino käme nur für den Rest in Betracht. Der Verfasser stellt uns eine Geschichte der römischen Quattrocentoskulptur in Aussicht. Sehr gute Aufnahmen der Apostelfiguren — die ersten, die davon existieren — begleiten seinen interessanten Aufsatz.

L. v. Bürckel, Zur Frage des Crocifisso in S. Spirito (S. 297—301) entwickelt die Gründe, die gegen Thodes Attribution des Werkes an Michelangelo sprechen.

Die Berliner Zeitschrift für Bauwesen (Bd. LIV, 1904) enthält folgende Beiträge: E. Faerber, Die Hoffassade des Palazzo ducale in Lucca (S. 410—418), gibt eine Aufnahme samt kurzen fachlichen Erläuterungen dieses zu Beginn des 18. Jahrhunderts errichteten Baues. C. Priess, S. Maria della Roccelletta (442—448), ergreift in der Diskussion über die Entstehungszeit dieses Denkmals (s. unseren vorjährigen Bericht im Repertorium, XXVIII, S. 278 und 284) Partei für die Datierung Strzygowskis, indem er es mit dem von Cassiodor bei Squillace gegründeten Claustrum Vivariense identifiziert, wohin sich der Minister Theoderichs nach dem Sturz der Ostgotenherrschaft aus Ravenna zurückzog. Der Verfasser weist an dem kalabresischen Bau einzelne Analogien mit ravennatischen Denkmälern aus der Zeit Theoderichs nach. Es sind dies die großen Fenster- oder Nischenbogen, die sowohl an S. Maria als an S. Apollinare in Classe vorkommen (ihre jetzige Zumauerung dürfte aus der Zeit herrühren, als der Normannenfürst Roger die kalabrische Kirche wiederherstellte), ferner die Ausführung der inneren Überwölbung bei S. Maria, die ihr Gegenstück findet in den Gewölben, die ringförmig die Conchen von S. Vitale umziehen (Tonne mit einschneidenden Querkappen, die gleichfalls als Tonnen gewölbt sind), sodann der gewölbte Chorbau bei weitem, balkenbedecktem Schiff, und der erhöhte Chor sowohl bei S. Maria als in S. Apollinare in Classe, endlich die Rundbogenblendarkaden, die bei S. Maria und am sog. Palast Theoderichs vorkommen. Die Klostergründung Cassiodors führte auch den Namen Castelliense, nach Ughelli aber lag auch in der Nähe von S. Maria della Roccelletta ein »castrum« genannter Ort, und der Zusammenhang zwischen dem lateinischen Castelliense und dem italienischen Rocca, Roccetta ist kaum abzuweisen.

In der Gazette des beaux-arts für 1904 spricht M. Cruttwell über Girolamo della Robbia und seine Arbeiten (S. 27—52 und 140—148). Die biographischen Notizen Vasaris werden in manchen Punkten durch

urkundliche Nachweise widerlegt, die Nachrichten über die Arbeiten am Château de Madrid, im Bois de Boulogne, werden zusammengestellt und die für das Grabmal der Katharina Medici bestimmte, infolge Todes des Künstlers unvollendet gebliebene Statue des Giganten (jetzt im Hofe der Ecole des Beaux-Arts aufgestellt) wird besprochen. Indem die Verfasserin ihre naturalistische Auffassung mit der der Reliefs am Ceppo zu Pistoja vergleicht, kommt sie zu dem Ergebnis, diese letzteren für Girolamo in Anspruch zu nehmen.

A. Chaumeix gibt (S. 123—134) aus Anlaß des Ankaufs des Palazzo Farnese durch den französischen Staat eine Geschichte dieses Denkmals, die jedoch nur bisher schon Bekanntes rekapituliert.

In den Papers of the Britisch Archeological School at Rome, Bd. II, 1904), veröffentlicht T. Ashby jun. jenes Skizzenbuch aus dem Sloane-Museum zu London, das auf seinen 165 Blättern Aufnahmen von römischen Monumenten der Antike und der Renaissance enthält. Es wird einem englischen Architekten Andreas Coner vom Anfang des Cinquecento zugeschrieben (mit Ausnahme einer Anzahl Blätter, die von anderer, geringerer Hand sind), der Beziehungen zu Bramente gehabt zu haben scheint, denn dessen Schöpfungen sind mit besonderer Ausführlichkeit wiedergegeben (dies mag die Veranlassung gewesen sein, daß das Skizzenbuch dem großen Meister selbst gegeben wurde, wovon indes kaum die Rede sein kann).

In der Monthly Review (Dez. 1904) findet sich von Earl Egerton ein Artikel: Medals of the Italian renaissance in the Medici collection, dessen Quellen durchaus nur Supinos Katalog der Sammlung des Museo nazionale und das von dem Berichterstatter in seinem kleinen Handbuch über die florentinischen Medailleure Ausgeführte bilden. Neues erfahren wir durchaus nichts. Dagegen bringt der zweite Teil der Studie, die unter dem Titel: The Papal Medals, im Februarheft 1905 der gleichen Zeitschrift erschien, manches Neue, mit vortrefflichen Reproduktionen von betreffenden Stücken aus dem Cinquecento.

Im Art Journal vom Januar 1904 publiziert Claude Philips (A roundel by Pietro Torrigiano) ein Medaillon mit dem Haupte Christi in der unter seiner Aufsicht stehenden Sammlung in Hertford House (Wallace Collection) und stellt aus dem Vergleiche mit der bemalten Terrakottamadonna Pietro Torrigianis im Museum zu Sevilla, sowie mit dem Grabmal John Yonge in London (Record Office) fest, daß er auch der Meister des Medaillons der Wallace-Sammlung sei.

Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet von **Georg Dehio.** Band I: Mitteldeutschland. Berlin. Verlegt bei Ernst Wasmuth A. G. 1905. IX. 360 S. Preis 4 Mark.

Der erste Band des Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler, das den Tag für Denkmalpflege auf all seinen Versammlungen beschäftigt hat, ist erschienen. Die Vorgeschichte des Werkes ist lang und nicht allerwege erfreulich; mehrmals war das Unternehmen am Scheitern; daß die Durchführung doch ermöglicht wurde, ist dem entschiedenen Eingreifen S. M. des Kaisers zu verdanken.

Ich will hier weniger eine Kritik als ein orientierendes Referat über den Plan des Werkes und seine Ausführung geben. Dies scheint mir angezeigt, weil infolge der Diskussionen auf den Denkmaltagen viele sich schon im voraus auf einen zustimmenden oder ablehnenden Standpunkt gestellt haben.

Eine den höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Geschichte der deutschen Kunst, die man sich doch nur als das Werk eines einzelnen denken kann, besitzen wir noch nicht und werden sie noch lange entbehren. Was dem Autor und mit ihm vielen Fachgenossen schon heute erreichbar scheint, ist eine Sammlung der Denkmälerquellen nach einheitlichen Gesichtspunkten und in übersichtlicher Ordnung. Daß ein Bedürfnis nach einer solchen zusammenfassenden Übersicht besteht, empfindet jeder, der auf dem Gebiet der deutschen Kunstgeschichte arbeitet. Die Inventare, die monumentale Grundlage der kunstgeschichtlichen Arbeit, gestatten nicht die rasche Orientierung, welche in vielen Fällen nötig ist. Wer hat sie alle zur Hand und wer weiß stets, in welchem Verwaltungsbezirk der Ort liegt, über den er sich Aufschluß erholen will. Diesem Bedürfnis hat Dehio auf der Versammlung der historischen und Altertumsvereine in Straßburg 1899 Ausdruck gegeben. Er führte aus, daß es an der Zeit sei, die Ergebnisse der großen Inventarisierungsarbeit zusammenzufassen und da, wo diese noch aussteht, zu ergänzen. Eine eingehende Diskussion der Frage war in Straßburg nicht möglich, und Dehio wurde aufgefordert, dem für 1900 in Dresden in Aussicht genommenen Tage für Denkmalpflege einen Plan des Werkes vorzulegen. Dieser fand auf dem Dresdener Denkmaltage prinzipielle Annahme. Dem Urheber kam es darauf an, den Plan der Arbeit mit den Wünschen der Fachgenossen tunlichst in Einklang zu bringen. Er wurde in engerem und weiterem Kreise wiederholt besprochen und nach allen Seiten geprüft. Man mußte sich sagen, daß unmöglich alle an sich berechtigten Wünsche gleichmäßig befriedigt werden könnten, weshalb unter ihnen eine Rangordnung fest-

zustellen war. Das oberste Prinzip sollte in der Frage gegeben sein: Wie kann ich mich am schnellsten über ein einzelnes Denkmal orientieren? Von jeder Systematik, man könnte sich eine historische, topographische oder archäologische denken, wurde abgesehen. Der Stoff wurde geographisch in fünf Abteilungen (Bände) gruppiert und innerhalb der einzelnen Bände die alphabetische Reihenfolge angenommen, deren praktische Vorteile alle theoretischen Erwägungen zurückdrängen mußten.

War man darüber einig, daß ein Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler ein Bedürfnis sei, so bestanden und bestehen noch jetzt Zweifel, ob das Unternehmen nicht verfrüht sei. Die Arbeit muß sich im wesentlichen auf die staatlichen Kunstinventare gründen, diese aber sind noch weit von ihrem Abschluß entfernt. Sollte nicht bis zu ihrer Vollendung gewartet werden? Auch diese Frage ist eingehend erörtert und schließlich verneint worden. Über die meisten bedeutenderen Denkmäler der nicht inventarisierten Gebiete gibt die Literatur genügenden Aufschluß, Ergänzungen können durch Mitwirkung Lokalkundiger, sowie durch Bereisung der Gegenden durch den Bearbeiter und seine Hilfskräfte gewonnen werden. Dabei kann es selbstverständlich nicht die Absicht sein, vollständige Inventare aufzustellen, sondern nur, zuverlässige Kunde von beachtenswerten Denkmälern zu erlangen, die in der Literatur nicht oder nur ungenügend behandelt sind. Daß hier Lücken bleiben müssen, war bei dem Stande der Vorarbeiten im voraus klar. Ebenso klar war aber auch, daß nicht eine ganze Generation ein notwendiges Hilfsmittel der wissenschaftlichen Arbeit entbehren dürfe, weil es nicht gleich in absoluter Vollkommenheit gegeben werden kann. Mit dieser Frage hängt eine zweite zusammen, die gleichfalls zu Meinungsverschiedenheiten Anlaß gegeben hat: Sollte das Handbuch Vollständigkeit anstreben oder sollte es die unbedeutenden Denkmäler übergehen? Für Dehio stand fest, und jeder, der gezwungen ist, mit den staatlichen Inventaren zu arbeiten, wird ihm darin beistimmen, daß es sich nicht um ein Generalregister der Inventare mit Auszügen aus dem Inhalt, sondern nur um eine kritische Auslese unter Beschränkung auf das für allgemeine Zwecke Wichtige handeln kann. Aber auch für sie sollen die Inventare nicht überflüssig gemacht, sondern nur ihre Benützung erleichtert werden. Zu allgemeiner Orientierung soll das Handbuch genügen, zu genauerem Studium muß auf die Inventare zurückgegriffen werden. Das Handbuch gibt an, in welchem Inventar und welchem Bande man ein Denkmal zu suchen hat. Die Angaben des Handbuches können deshalb sehr kurz gehalten werden. Mit der kritischen Auslese der Denkmäler, sofern sie richtig durchgeführt wird, wird der kunstgeschicht-

lichen Arbeit der nächsten Generation ein großer Teil ihres Pensums abgenommen.

Es konnte kein Zweifel bestehen, daß das Buch eine große Verbreitung und die beabsichtigte Wirkung nur erreichen kann, wenn der Preis sehr billig gestellt wird. Als reines Verlagsunternehmen konnte es deshalb nicht gemacht werden. Der Autor mußte Mitarbeiter in den verschiedenen Teilen Deutschlands, er mußte Hilfskräfte für die redaktionelle Arbeit haben und mußte lange und ausgedehnte Reisen machen; nicht nur in Gegenden, welche noch nicht inventarisiert sind, sondern im ganzen Gebiet seiner Arbeit. Die kritische Auswahl aus den Inventaren kann nicht rein am Schreibtisch getroffen werden, sie setzt vielmehr die lebendige Kenntnis der Kunst jeder Landschaft voraus, wenn sie mit Sicherheit das Rechte treffen soll. Hätte auch ein Verleger die Kosten für all dies übernommen, so wäre doch der Preis des Buches so hoch geworden, daß es keine weite Verbreitung hätte finden können. Ohne staatliche oder andere Unterstützung war es nicht zu machen. Die Verhandlungen hierüber haben sich lange hingezogen, ihren glücklichen Abschluß haben sie in der Bewilligung eines namhaften Zuschusses durch S. M. den Kaiser gefunden.

Die Vorberatung des Planes und die geschäftliche Behandlung lag in den Händen einer Kommission, der Professor Dehio, Geheimrat Lörsch und Geheimrat Gurlitt angehörten. 1902 trat Dehio aus und übernahm die wissenschaftliche Leitung, an seine Stelle in der Kommission, der nun wesentlich die geschäftliche Leitung zufiel, trat Geheimrat von Oechelhäuser. Die Arbeit der Kommission war mühsam und nicht immer dankbar, aber sie hat ihres Amtes treu gewaltet und die Sache zum guten Ende geführt.

Der vorliegende erste Band, Mitteldeutschland, umfaßt das Königreich Sachsen, das Großherzogtum Sachsen - Weimar - Eisenach, die Herzogtümer Sachsen-Altenburg, Sachsen-Meiningen, Sachsen-Coburg und Gotha, die Fürstentümer Schwarzburg-Rudolstadt, Schwarzburg-Sondershausen, Reuß älterer Linie und Reuß jüngerer Linie, die preußischen Regierungsbezirke Merseburg, Erfurt und Cassel und die bayerischen Regierungsbezirke Oberfranken und Unterfranken. Die alphabetische Ordnung der Ortschaften geht durch den ganzen Band, ihre Zahl beträgt etwa 1800. Ob die Grenze des Aufgenommenen richtig ist, ob sie zu weit oder zu eng gezogen ist, wird sich erst bei der Benutzung und zwar bei intensiver Benutzung beurteilen lassen; es wäre voreilig, jetzt darüber abzusprechen. Es wird den Lokalforschern allenthalben, namentlich aber in den noch nicht inventarisierten Gebieten leicht sein, Denkmäler nachzuweisen, welche Aufnahme verdient hätten und

fehlen oder solche, welche unverdientermaßen aufgenommen sind. Das ist unvermeidlich. Der Autor bittet, ihm alle Wünsche und Berichtigungen bekanntzugeben.

Für die Beurteilung des einzelnen muß die Erwägung maßgebend sein, daß nicht ein Ersatz der eingehenden Beschreibungen der Inventare beabsichtigt ist, sondern nur eine allgemeine Orientierung. Man muß dies stets im Auge behalten, denn der Ausdruck ist auf das geringste Volumen konzentriert. Gleichwohl möchte man da und dort etwas mehr erfahren. Oft ist nur ein Datum gegeben, z. B. Heldrungen. P. Sachsen, Kr. Eckartsberga. Inv. IX. Stadt-K. 1696, oder es sind Notizen ohne Datum gegeben, wie Hohenberg O. Franken. BA Rehau. Burg, gut erhalten und sehenswert. Ist die Stadtkirche in Heldrungen einschiffig oder mehrschiffig, ist die Burg Hohenberg rein mittelalterlich, enthält sie spätere Zutaten? Hier ließe sich ohne erhebliche Steigerung des Umfangs etwas mehr geben. Wichtigere Denkmäler finden ihre Beschreibung und Charakterisierung. Wer selbst Denkmäler beschrieben hat, wird willig anerkennen, daß hier eine seltene Vereinigung von bestimmter Klarheit und äußerster Kürze erreicht ist. Ganz große Denkmäler werden eingehender behandelt, die historischen Fragen werden erörtert, stilistische Würdigungen werden gegeben. Daß bei diesen das subjektive Moment nicht ganz ausgeschaltet werden konnte und sollte, ist klar. Man mag über ihre Berechtigung in einem kunststatistischen Handbuch verschiedener Ansicht sein; mir und gewiß vielen Benutzern sind die treffenden, von sicherem Kunstgefühl getragenen Erörterungen willkommen. Sie bekunden in ihrem Bestreben, die kurzen Sätze möglichst inhaltsschwer zu gestalten, eine bemerkenswerte sprachliche Kunst. Man lese nach, was über den Dom zu Bamberg, über den Dom zu Naumburg, besonders über die Skulpturen in beiden, was über Ebrach, über die Frauenkirche und den Zwinger in Dresden, über die Residenz in Würzburg, über Vierzehnheiligen gesagt ist. Bei komplizierten Bauten wäre zuweilen eine etwas einläßlichere Beschreibung erwünscht gewesen. Das gleiche gilt von den wenigen einigermaßen erhaltenen Gartenanlagen des 18. Jahrhunderts, wie in Veitshöchheim; sie sind so selten und wir wissen so wenig über sie, daß eine klare Beschreibung selbst auf Kosten der Kürze erwünscht gewesen wäre. Die Grenze der aufzunehmenden Befestigungsanlagen bestimmt sich danach, ob sie im ganzen oder in Einzelheiten künstlerische Bedeutung haben; Burgen ohne Kunstwert müssen ebenso ausgeschlossen bleiben wie unbedeutende Kirchen. Nun hat die Beschreibung von Befestigungsbauten ihre besondere Schwierigkeiten, man hat fast nur die Wahl zwischen großer Ausführlichkeit und äußerster Kürze. An Kürze ist hier viel geleistet; etwas eingehendere

Angaben, etwa in dem für Wildenberg eingehaltenen Umfang, wären doch erwünscht, wenigstens für gut erhaltene Burgen und Stadtbefestigungen. Auch von Werken der bildenden und angewandten Künste hätte mehr Aufnahme finden können. So ist der Bamberger Domschatz reich an liturgischen Gewändern aus sehr früher Zeit, die zu den interessantesten gehören, und der große Leuchter aus dem 13. Jahrhundert ist einer der wichtigsten. Daß der Inhalt von Museen und Privatsammlungen nicht aufgezählt wird, ist zu billigen, aber das Vorhandensein öffentlicher Sammlungen und ihre Richtung sollte in einem Handbuch der Kunstdenkmäler, das auch auf Reisen benutzt werden will, doch erwähnt sein. Die Bibliothek und das Museum in Bamberg, die Wagnersche Sammlung der Universität und die Sammlung des historischen Vereins in Würzburg enthalten so wichtiges Material, daß eine Erwähnung dieser Sammlungen und ein Hinweis auf ihren Inhalt Aufnahme heischen. Das kann ganz kurz abgetan werden, fehlen sollte es nicht. Erwähnt sind die Sammlungen auf der Veste Coburg und man freut sich dessen.

Doch genug der Ausstellungen und Wünsche, sie treten zurück vor der Achtung, welche die große und ernste Arbeit, vor der Freude, welche ihr schönes Gelingen erregen. Nur hohe Begeisterung, reiches Wissen und hingebende Ausdauer, die in der Flut einförmigster Einzelheiten nicht ermattet, konnten das Werk zeitigen. Nun liegt das Ergebnis mühevollster Arbeit in einem dünnen Bändchen vor, dessen innere und äußere Ausstattung ich mir besser denken könnte. Möge dem einfachen Buch eine reiche Wirkung im Sinne des Verfassers beschieden sein; ihm aber sei der Dank der deutschen Kunstwissenschaft für seine entsagungsvolle Arbeit ausgesprochen. *Gustav von Bezold.*

Theobald Hofmann. Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre als Erstwerke der Hochrenaissance. Als Manuskript gedruckt. 109 S. Text und 451 Illustrationen in Lichtdruck. Querfolio. 1905.

In dem obigen Werke, das mit großem typographischen und illustrativen Aufwand ausgestattet ist, legt uns der Verfasser (dem wir schon die detaillierte Aufnahme der Villa Madama verdanken) das Ergebnis jahrelanger Nachforschungen an Ort und Stelle vor. Ihr Zweck war die Aufnahme aller Baudenkmäler des ehemaligen Herzogtums Urbino, die ihre Entstehung oder ihren Ausbau dem bedeutendsten seiner Herrscher, dem großen Federigo di Montefeltre, verdankten. Sonach liegt der Schwer-

punkt der Arbeit in ihrem illustrativen Teile, zu dem der Text gleichsam nur einen erklärenden Kommentar bildet.

Was nun den ersteren betrifft, so bietet er uns — mit zwei Ausnahmen, welche die Grundpläne der Schlösser von Urbino und Gubbio, sowie Durchschnitte und einige Details des letzteren betreffen — durchaus nur nach photographischen Aufnahmen hergestellte Lichtdrucke (leider nicht alle gleich sorgfältig hergestellt und daher zum Teil an den bekannten Mängeln dieser Reproduktionsart leidend), von den über das Gebiet des Herzogtums verstreuten Festungsbauten, Schlössern, ehemaligen Verwaltungsgebäuden, sowie einigen Privatpalästen. Weitaus am bedeutendsten sind die beiden oben angeführten Palastbauten, denen sich — in gebührender Distanz — noch der heutige Palazzo Prefettizio in Pesaro anreiht. Alle drei werden in zahlreichen Detailaufnahmen vorgeführt, die namentlich für den Palast von Gubbio, von dem wir bisher solche nicht besaßen, als wertvolle Bereicherung zu begrüßen sind; während die Aufnahmen der vielen, teilweise in Trümmern liegenden Bergschlösser (Rocche) samt ihrer landschaftlichen Umgebung zumeist sehr malerische Veduten, dagegen vom rein architektonischen Standpunkte keine wesentliche Erweiterung unserer Kenntnisse bieten. Auf alle Fälle bestätigen sie — selbst in ihrem heutigen stark reduzierten Bestande — die Angaben der gleichzeitigen Chronisten, über die außergewöhnliche Bautätigkeit Federigos, — soll er doch nach ihren Aussagen sein Gebiet durch nicht weniger als 130 Burgen und Festungen nach allen Seiten geschützt haben.

Was aber den Text betrifft, womit der Verf. die Illustrationen seines Werkes begleitet, so ist dessen Zweck und Absicht schon im Titel des letzteren ausgesprochen: er will die Bauten des Herzogs — wobei diese aber allerdings nur auf die Schöpfungen Lucianos da Laurana einzuschränken sind — als die frühesten Emanationen der Hochrenaissance, den Meister selbst als ihren Begründer erweisen. Die These ist keineswegs neu; Prof. v. Reber hat sie in seiner Abhandlung »Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissancearchitektur« vor einem halben Menschenalter verfochten, der »Cicerone« hat ihr in seinen drei letzten Auflagen mit den Worten Ausdruck gegeben: »Laurana leite in den vollendetsten seiner Schöpfungen geradezu zur Vollkommenheit der Hochrenaissance hinüber.« Das Verdienst unseres Verf.s besteht also nur darin, daß er ihrer Begründung ins einzelne nachgeht. Freilich erweist er sich dabei mit den Ergebnissen der neuesten Forschungen, soweit sie sein Sujet betreffen, nicht völlig vertraut, was zur Folge hat, daß wir manchen unrichtigen Angaben bezw. Behauptungen begegnen. So ist das Schreiben Lod. Gonzagas an den Herzog Aless. Sforza, womit er Laurana nach Mantua zurückfordert (S. 21), nicht nach Mailand, sondern nach Pesaro (dessen

Herrscher Alessandro war) gerichtet, und infolgedessen die auf diese Verwechslung gegründete Behauptung des Verf.s, Lucianos Aufenthalt in Mailand sei urkundlich verbürgt (S. 187), falsch (nur für Mantua steht ein solcher, nach Budinichs neuester Forschung, schon vor 1465 fest). Der Pal. Prefettizio in Pesaro hat mit Sigismondo (Malatesta) nichts zu schaffen (S. 22), sondern wurde von dem eben genannten Aless. Sforza († 1473) erbaut (dem Verf. ist mein Artikel im Archivio storico dell' arte III, 239 entgangen, worin ich zuerst die Autorschaft Lauranas für diesen Bau in Anspruch nehme). Unter der Regierung seines Sohnes Costanzo baute Luciano das Kastell von Pesaro (1474—79, s. den von mir beigebrachten Nachweis dafür im Jahrbuch d. k. preuß. Kunstsammlungen 1898 S. 48 Anm. 2). Auch die Behauptung, es sei unmöglich, den Bau von Poggio reale in Neapel dem einen oder anderen der beiden Meister Laurana und Giul. da Majano zuzuschreiben (S. 22), beruht auf unvollständiger Kenntnis der einschlägigen Literatur: ich habe vor längerer Zeit urkundlich nachgewiesen (im Repertorium XX, 87 ff.; vgl. auch meinen chronologischen Prospekt zu Giuliano da Majano im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 162 ff.), daß der fragliche Bau nach Majanos Modell und unter seiner Leitung 1487 begonnen ward, also acht Jahre nach Lauranas Tode (diesen setzt der Verf. nach 1483 (S. 25) weiß also nichts von der urkundlichen Nachricht, wonach er schon 1479 erfolgte, vgl. Repertorium XIX, 82). Woher der Verf. die Nachricht genommen hat, Lorenzo de' Medici habe dem Giul. da Majano i. J. 1481 eigenhändig Skizzen für Poggio reale angefertigt, und dieser den Bau im selben Jahre begonnen, ist mir durchaus unerfindlich (S. 25). Daß aber Lauranas Palastbau auf die Gestaltung der Entwürfe Majanos für Poggio reale von Einfluß gewesen sein mochte — wie der Verf. bemerkt —, will ich gerne zugeben: kannte doch Majano von seinem Aufenthalt in Faenza, Recanati und Loreto her jenen gewiß durch eigenen Augenschein.

Für Francesco di Giorgio sind unserem Verf. die jüngsten Schriften E. Rocchis und Fort. Donatis (im Bullettino Senese 1902) entgangen; sie berichtigen manche Angabe der Vorgänger. Wenn S. 26 gesagt wird, die Relieftafeln für den Sockel des urbinatischen Palastes mit Darstellungen von Kriegsinstrumenten seien von Francesco nach Entwürfen Ambrogio Baroccis da Milano hergestellt, so entspricht viel eher das Umgekehrte der Wahrheit (obwohl eine urkundliche Beglaubigung dafür nicht vorhanden ist): denn Ambrogio war 1475—1480 durchaus nur als Dekorationsbildhauer am Palastbau tätig, während Francesco seit 1476 als Kriegsbaumeister in Diensten Federigos stand, — begleitet er ihn doch 1478 als solcher in den Krieg gegen Florenz (Gaye I, 260: In einem

Brief von 1481 nennt ihn der Herzog »mio architettore«. Nebenbei bemerkt, zitiert der Verf. den genannten Forscher beharrlich als »v. Gaye«, — aus welchem Grunde, ist mir unerfindlich). Wir können uns wohl vorstellen, Francesco habe die Zeichnungen für jene Reliefs, deren Sujets ihm ja geläufiger waren als Ambrogio, geliefert; nicht aber er habe — bei seiner wichtigeren Inanspruchnahme — die von letzterem gelieferten Entwürfe ausgeführt! Ganz unerwiesen ist des Verf.s Angabe, Francesco habe als zwanzigjähriger Jüngling an Rossellinos Pientiner Bauten mitgearbeitet (S. 26). Auch die kurze Notiz über Baccio Pontelli (S. 28) bedarf mancher Berichtigung. S. 48 wird dem Maso di Bartolomeo »nach einer unverbürgten Überlieferung« Anteil am Bau der östlichen (ältesten) Front des urbinatischen Palastes zugestanden. Abgesehen davon, daß Maso nirgends als selbständiger Architekt, sondern nur als Ausführer der dekorativen Entwürfe anderer Meister auftritt (gewiß ist auch der Portalbau von S. Domenico nach fremden Plänen von ihm nur ausgeführt), erwähnt er auch in seinem bekannten Merkbuch, worin er über seine sämtlichen Arbeiten genaue Rechnung hält, mit keiner Silbe eines solchen Auftrags, der doch zu seinen bedeutendsten gehört hätte. Der S. 67 zitierte Brief an Alfons von Calabrien (Gaye I, 300) ist gar nicht von Federigo, sondern von Lorenzo de' Medici geschrieben; der S. 85 als Schöpfer der Intarsien im Studiolo des Herzogs genannte »Juhani Castelano« war nicht das, sondern — wie ich nachgewiesen habe (Repertorium XI, 309) — ein berühmter Orgelbauer. S. 169 nimmt unser Verf. den Palast von Gubbio für Fr. di Giorgio in Anspruch, der sich dabei namentlich, was den Hof betrifft, an das Vorbild von Urbino gehalten habe. Er führt dafür nebst anderem insbesondere die Fensterbildung an, »die den anderen Werken Francescos weit näher als die zu Urbino von der Hand Lauranas steht«. In der Tat finden sich den Dekorationsmotiven der Hoffenster zu Gubbio sehr ähnliche an den später entstandenen Bauten Francescos in Ancona und Jesi. Nun wissen wir aber urkundlich, daß diese Details der letzteren Bauten von einem Meister Michele di Giovanni aus Mailand bezw. Matteo da Ancona herrühren (Repertorium XXI, 78), und es wird dadurch wahrscheinlich, daß sie oder einer von ihnen auch am Palast von Gubbio gearbeitet haben, ebenso aber erklärlich, wie unser Verf. auf Francesco, als Erbauer des letzteren verfällt. Mir wollte dieser, d. h. sein Hof, immer als eine frühere, befangenere Vorstufe zum urbiner Hofe erscheinen, von dem gleichen Meister ausgeführt; während ich es geradezu für unglaublich halte, ein gemachter Künstler, der doch Francesco mit 35—40 Jahren war, hätte sich dazu verstanden, in einem Bau, der seinen Namen tragen sollte, fast sklavisch die Konzeption eines anderen noch lebenden Meisters zu wiederholen. Dagegen erscheint mir die

Ansicht des Verf.s (S. 190), die (zum Teil blinden) reichen Portale an den beiden gegen den Dom gelegenen Palastfassaden zu Urbino wie auch der letzteren (unvollendete) Marmorverkleidung seien eine spätere (d. h. erst unter Federigos Nachfolger Guidobaldo erfolgte) Zutat, für welche die Verantwortung Franc. di Giorgio treffe, aller Beachtung wert. »Man kann kaum glauben, daß ein im großen Zuge so starker Künstler wie Luciano sich mit blinden Öffnungen die monumentale Ruhe (seiner Fassaden) zuschanden gemacht und die Wirkung der mächtigen Saalfenster beeinträchtigt haben sollte.« Freilich ist eines der Hauptargumente, die der Verf. in stilkritischer Hinsicht für die Autorschaft Francescos beibringt (S. 190 und 214) hinfällig: die Handzeichnung der Uffizien (Nr. 333), die »eine augenscheinliche Verwandtschaft mit dem Zierate der Torarchitektur zu Urbino« zeigt (sie gibt Details eines antiken Baudenkmals »bei S. Giovanni maggiore in Neapel«, nicht — wie der Verf. sagt — Einzelheiten aus dieser Kirche selbst), stammt aus der Zeit von Francescos Neapler Aufenthalten, die erst mit 1491 beginnen (Repertorium XX, 101 und Prospetto cronologico bei Vasari-Milanesi III, 85), während ein Aufenthalt in Urbino seit 1490 nicht mehr nachzuweisen ist, im Gegenteil die Ausführung jener Arbeit am urbinatischen Palaste schon in die zweite Hälfte der achtziger Jahre fallen muß, wo die Anwesenheit Francescos daselbst wiederholt und für längere Zeiträume bezeugt ist. — Wenn endlich auch Palazzo Bottigella in Pavia für Laurana in Anspruch genommen wird, so muß ich dem doch entgegenhalten, daß der ganze Stilcharakter des Baues, wie namentlich auch die Art der Dekoration so durchaus lombardisch sind, daß wohl die Meinung der Lokalforscher, die den Bau hypothetisch dem Omodeo zuteilen, sich von der Wahrheit nicht allzuweit entfernen dürfte. Keineswegs gilt das Argument, daß »der Schmuck über den Fenstern des Erdgeschosses am genannten Bau dem der Saalfenster vom Palazzo Prefettizio in Pesaro ähnelt«. Dieser wiederholt das durchaus florentinische Motiv der von Putten gehaltenen Fruchtgirlanden, das Dom. Rosselli dahin übertrug (s. meine Artikel über den Meister im preuß. Jahrbuch 1898 S. 35 ff.; er ist unserem Verf. unbekannt geblieben, zum mindesten führt er ihn, wie die anderen einschlägigen Arbeiten des Berichterstatters im Literaturverzeichnisse S. 29 u. 30 nicht an); jener setzt sich aus den in der lombardischen Architekturdekoration ausschließlich beliebten, der Antike viel näher stehenden Formen der Füllhörner, Akanthusranken und Rosetten zusammen, wie solche an Omodeos und Brioscos Fenstern der Certosafassade zu höchstem Reichtum ausgebildet sind. Überdies deutet der ornamentale Schmuck des Pal. Bottigella in seinem Stilcharakter und seiner Formenbehandlung auf spätere Zeit als die, wo Laurana in Oberitalien (Mantua) beschäftigt war. Wie

dem auch sei, nichts berechtigt ihm einen solchen Wandel von üppig überwuchernder zu maßvoll strenger Dekoration zuzumuten, wie er sich vom Schmuck des Pal. Bottigella zu dem der älteren noch unter des Meisters Leitung hergestellten Teile des Schlosses von Urbino kundgibt.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Italienische Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1904.

Die folgende Übersicht über die Literatur des Jahres 1904 beschränkt sich im wesentlichen auf die in Zeitschriften verstreuten Aufsätze. Dazu kommen auch solche kleinere separate Bücher und Publikationen, die keine gesonderte Besprechung in den Spalten des Repertoriums erhalten haben. Von den Zeitschriften aber sind mir einige, insbesondere historische Blätter der italienischen Provinzen gegenwärtig nicht zugänglich gewesen, konnten daher nicht berücksichtigt werden. Was sie eventuell an Artikeln über italienische Malerei enthalten, behalte ich mir vor, in einem Nachtrag zusammenzustellen, sobald mir die betreffenden Zeitschriften zu Gesicht gekommen sind. Der Stoff ist nach chronologischen und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten in Kapitel geteilt, damit der Leser einen raschen Überblick gewinnen kann, auf welchen Gebieten die Spezialforschung, soweit sie in kleineren Aufsätzen niedergelegt wurde, im Jahre 1904 vorgeschritten ist.

I. Italienische Malerei des 13. Jahrhunderts.

P. Toesca, Notizie della Badia di Grottaferrata, L'Arte 1904, pag. 317 ff. Bei Restaurierungsarbeiten wurden hinter dem neueren Gewölbe des Mittelschiffs Fresken zutage gefördert, von denen eine Trinität mit Engeln und an den Wänden des Mittelschiffs Szenen aus dem alten Testament, aus dem Leben Mosis, eine Gestalt des David u. a. ziemlich gut erhalten sind. Toesca bezieht die Nachricht, daß 1272 eine Restaurierung der Kirche stattgefunden habe, auch auf die Fresken, welche bald nach diesem Jahr entstanden sein dürften. Trotz der griechischen Inschriften glaubt Toesca, zwei byzantinisch geschulte Italiener seien die Autoren der Fresken.

P. Toesca, Gli antichi affreschi di S. Maria Maggiore, L'Arte 1904 pag. 312 ff. Toesca bespricht die prächtigen dekorativen

Malereien und Medaillons mit drei wohlerhaltenen Halbfiguren von Heiligen (Propheten?), die an dem alten, durch eine Decke verhüllten Gewölbe von S. Maria Maggiore in Rom sich finden. Aus der Übereinstimmung mit einzelnen der Fresken in der Oberkirche zu Assisi schließt Toesca auch hier auf die Hand eines römischen Malers der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber keines uns namentlich bekannten. Auch seien die Fresken in Assisi nicht von Cavallini, wohl aber könnte von ihm das Fresko über dem Grabmal des Kardinals Matteo d' Acquasparta († 1302) in Aracoeli sein.

G. Ferri, Un documento su Pietro Cavallini, Per le Nozze Hermanin-Hausmann, Perugia 1904. In einem Pergament des Archivs von S. Maria Maggiore findet sich in einem Akt über einen Verkauf ein Petrus dictus Cavallinus de Ceronibus genannt. Ferri wirft die Frage auf, ob hier der Maler Cavallini gemeint sein könne und ob man daraus auf das Geschlecht, dem er entstammte, rückschließen dürfe.

O. Wulff, Zur Stilbildung der Trecentomalerei, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1904.

II. Italienische Malerei des 14. Jahrhunderts.

a) Schule von Florenz.

Paul Schubring, Besprechung des »Bernardo Daddi« von Graf Georg Vitzthum, Kunstchronik 1904. Die Madonna im Tabernakel von Orsanmichele sei von Orcagna und nicht Bernardo, das kleine Triptychon im Bigallo sei nicht, wie man bisher zumeist annahm, von Taddeo Gaddi, der Cecilienaltar der Uffizien zeige den Stil des endenden Trecento, sei gewiß nicht vor 1341 gemalt.

Carlo Gamba, Corrieri artistici, Firenze, Rassegna d' Arte 1904, 7. G. bespricht die Sammlung des Bigallo und schreibt das Altärchen von 1333 dem Bernardo Daddi zu.

La compagnia del Bigallo, Rivista d' Arte 1904. Giovanni Poggi, gli affreschi. Die beiden Fresken an der Fassade, Szenen aus dem Leben des Petrus martyr sind als Werke des Ventura di Moro und Rossello di Jacopo beglaubigt und 1445—1446 gemalt worden. Für die große Figur der Misericordia in der Sala del Consiglio macht P. das Datum 1352 (nicht 1342) wahrscheinlich. Zwölf Szenen aus dem Leben des Tobias sind Werke eines florentinischen Malers um 1425. Auch von dem alten Fassadenschmuck, der um 1386 von Niccolo di Piero und Ambrogio di Baldese ausgeführt worden war, hat sich eine Aquarellkopie und ein Freskobruchstück (jetzt im Inneren des Hauses angebracht) erhalten, ein Werk der Wohltätigkeit darstellend.

Corrado Ricci, I quadri. R. hebt besonders hervor ein sehr feines Kruzifix (etwa Mitte des 13. Jahrhunderts), einen kreuztragenden Christus, den er dem Sodoma, und das Triptychon von 1333, das er dem Bernardo Daddi zuschreibt.

Giovanni Poggi, Documenti. Hier gibt P. sehr interessantes und teilweise neues Material. Er berichtet, daß 1363 am 24. Oktober dem Nardo dipintore Deckenmalereien im Oratorium übertragen wurden, 1361 werden ein Bartolommeo dipintore und Giusto dipintore genannt. 1363 erscheint Ambrogio di Baldese, der zusammen mit Niccolo di Piero 1386 die Fassadenfresken ausführte. 1387 hat Ambrogio ein Tabernakel zu bemalen; auch 1392 und 1407 ist er noch für die Compagnia beschäftigt, und bis 1413 und 1417 führen Berichte über Malereien, die er in der Residenz der Capitani del Bigallo am Corso degli Adimari ausgeführt hat. 1415—1416 erhält Mariotto olim Nardi den Auftrag auf ein Madonnenbild. Über die Kapelle des Chiaro Ardinghelli in der Carmine erfahren wir, daß dieselbe 1395 erbaut und 1398—1399 von Don Lorenzo di Giovanni, ordinis fratrum S. Mariae de Angiolis ausgemalt wurde. 1399 malte Niccolo di Piero das Tabernacolo di Malavolta. Bestellungen auf ein Verkündigungsbild mit dem Bildnis des Stifters (Giovanni Buccheri) bei Angelo di Taddeo Gaddi (1380) und auf eine Madonna mit Petrus martyr bei Piero Nelli (1388) werden noch bekannt.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikation, unter Leitung von A. Schmarsow, F. v. Reber, K. Hofstede de Groot, 8. Jahrgang, Besprechung von W. v. Seydlitz, Kunstchronik N. F. XV, pag. 69. Gelegentlich der Besprechung des dankenswerterweise publizierten Tabernakelfreskos aus Nuovoli bei Florenz, das nach Vasari von Antonio Veneziano stammt, hebt S. die Verwandtschaft mit den Werken »Giottinos« (Masos) hervor. Ich glaube, Antonio kann geradeswegs in Masos Atelier gelernt haben.

A. de Carlo, Scoperta di affreschi giotteschi nell' abbazia di Sesto, Illustrazione Italiana anno XXXI (zitiert in L' Arte 1904, 9—10).

Giovanni Poggi, Restauri alla chiesa di S. Francesco a Lucignano in val di Chiana, L'Arte 1904, 7. Bei Restaurierung der Kirche wurden Fresken vom Ende des Trecento entdeckt; die Stigmatisation des hl. Franz, die thronende Madonna und die Anbetung der Könige darstellend. Weitere Spuren sind noch vorhanden. (Abbildung.)

Wilhelm Suida, Studien zur Trecentomalerei. I. Bemerkungen zu Bernardo Daddi, II. Maso und Giotto di maestro Stefano, Repertorium für Kunstwissenschaft 1904.

b) Die Schule von Siena.

Lionel Cust und Langton Douglas, Pictures in the Royal Collections, Burlington Magazine 1904, V, machen ein interessantes Triptychon von Duccio in Buckingham Palace weiteren Kreisen bekannt. Zu Seiten der thronenden Madonna sind die Kreuzigung Christi, die Krönung Mariae, die Verkündigung und die Stigmatisation des hl. Franz dargestellt.

L. Manzoni, Di un pittore del secolo XIV, non conosciuto in Patria (Nozze Hermanin-Hausmann), Perugia 1904, enthält die Beschreibung von zwei Bildern des Meo di Guido da Siena in der Galerie von Perugia und macht ein auf den Künstler bezügliches Dokument aus Perugia von 1319 bekannt.

A. Venturi, La Madonna di Simone Martini nella Galleria Borghese, L' Arte 1904. Bericht über die Neuerwerbung des kleinen Madonnenbildes, das aus Chieti stammt und in Neapel aufgefunden wurde. V. setzt es in die Zeit der Tätigkeit Simones in Neapel, die A. Gosche 1317—1320 annimmt. Des weiteren betont V. den Einfluß Simones auf die Malerei des Trecento in Neapel, den wir in den Fresken der Incoronata und im Triptychon der cappella Minutolo wahrnehmen.

Auf das gleiche Bild beziehen sich Notizen in Napoli nobilissima 1904, pag. 48 und von Ettore Modigliani, Un quadro sconosciuto di Simone Martini, Emporium 1904, wo die kleine Madonna als Frühwerk erklärt und mit dem Kodex des Virgil in der Ambrosiana in stilistischen Zusammenhang gebracht wird.

F. Mason-Perkins, The forgotten Masterpiece of Ambrogio Lorenzetti, Burlington Magazine 1904, V, publiziert das wenig beachtete umfangreichste Altarwerk des größten sienesischen Malers, die Madonna mit Heiligen und drei theologischen Tugenden darstellend, in Massa Marittima. M. P. weist darauf hin, daß sich die archivalische Notiz auf Bestellung eines Bildes im Jahre 1315 (ohne alle weiteren Angaben) unmöglich auf Ambrogios große Tafel beziehen lasse, sondern eher auf eine kleine Madonna von Segna di Bonaventura, die ebenfalls noch erhalten ist. Ambrogios Altar ist nach M. P. etwa 1330 entstanden. Als frühere Arbeiten hätten wir das Poliptychon aus S. Petronilla in der sienesischen Akademie und die Madonna in S. Eugenio, als späteres Werk die kleine Madonna mit Heiligen in der Akademie anzusehen.

F. Mason-Perkins, Di alcune opere poco note di Ambrogio Lorenzetti, Rassegna d' Arte 1904. Wiederholung der Resultate in bezug auf den Altar von Massa Marittima. Leider arg ruinierte Fresken in S. Galgano, stammen gewiß auch von Ambrogio. Am besten erhalten ist

die thronende Madonna, zu deren Füßen Eva liegt, und die Heilige umgeben. Auch eine Verkündigung ist noch zu gewahren. Ein gänzlich ruiniertes echtes Spätwerk des Meisters hätten wir nach M. P. in einem Madonnenbilde der cappella di S. Francesco zu Pompana bei Murlo (prov. di Siena) erhalten.

F. Mason-Perkins, Scoperte e primizie artistiche, Siena-Rassegna d'arte 1904. Ein neu entdecktes Fragment einer Verkündigung, einen Madonnenkopf in der Carmine zu Siena weist M. P. in die Schule des Pietro Lorenzetti.

Odoardo H. Giglioli, L'Allegoria politica negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, Emporium 1904, befaßt sich mit der Erklärung der Inschriften und des Inhalts der Fresken der Sala della Pace.

Jules Destrée, Notes sur les primitifs Italiens, Nr. 3: sur quelques peintres de Sienne, Bruxelles, Dietrich 1904, 132 pag. 20 pl.

Giovanni Poggi, La mostra d'antica arte senese, Emporium 1904, Malerei sehr kurz behandelt.

Paul Schubring, Ausstellungsbericht, mostra dell' antica arte senese, Repert. f. Kunstwissenschaft 1904.

F. Mason-Perkins, The Sienese Exhibition of ancient art, The Burlington Magazine 1904. V., und der gleiche Aufsatz in italienischer Übersetzung in der Rassegna d'arte 1904, 10. Von den unter Duccios Namen ausgestellten Madonnenbildern läßt M. P. nur das Exemplar des Grafen Stroganoff gelten. Eine Madonna aus Grevole gehöre dagegen einem Zeitgenossen Duccios an (von mir dem Meister der Madonna Ruccellai zugewiesen). Außer zwei Madonnen gehören in Segnas Nähe auch ein Antonius Abbas. Als Werk Lippo Memmis erkennt M. P. eine Madonna mit Stifter aus Asciano (fälschlich Sano di Pietro genannt). Auf den Namen des Pietro Lorenzetti könne nur eine Madonna aus S. Pietro ovile mit Recht Anspruch machen, die Madonna der Sammlung Charles Loeser dagegen sei nur ein Werk der Schule; desgleichen gehöre die Madonna aus Rampolano nur einem Nachahmer des Ambrogio Lorenzetti an. Ein anonym gelassenes Madonnenbild (Nr. 1605) wird auf Bartolommeo di Nutino bestimmt. Das einzige authentische Werk des Andrea di Bartolo ist der fälschlich andern zugeschriebene Verkündigungsaltar aus Buonconvento. Dem Andrea Vanni gehörten die Verkündigung aus S. Pietro ovile, die fälschlich Barna genannte Madonna del latte aus der Cap. dei SS. Chiodi und Peter und Paul aus Gricciole (anonym aufgestellt). Der bezeichnete Johannes Baptista aus Ginestreto von Taddeo di Bartolo war bisher unbekannt, ein hl. Ludwig (Nr. 47) und eine Madonna aus Asciano (Nr. 2662) gehörten ihm noch an.

Mary Logan, L'exposition de l'ancient art Siennois, Gazette des Beaux Arts 1904, Sept. Anerkennung der Autorschaft Lippo Memmis bei dem Bilde aus Asciano (das als Sano di Pietro aufgestellt war) und Eintreten für die Echtheit der Madonna von Ch. Loeser als Pietro Lorenzetti.

A. J. Rusconi, L'Exposition de l'art ancien a Sienne, Revue de l'art ancien et moderne 1904. XVI. Annahme der Autorschaft Duccios bei der Madonna aus Grevole, die hoch gerühmt wird.

Paolo d'Ancona, La miniatura alla mostra senese d'Arte antica, L'Arte 1904. Einige bedeutende Stücke fanden sich schon aus dem 12. Jahrhundert vor, so besonders die Bibel von Montalcino, wenig Bemerkenswertes aus dem 13. Jahrhundert, wichtige und interessante Stücke vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Bolognesisch ist nach d'A. ein Rosarium des Guidone da Baiso, auf Franco Bolognese bezieht d'A. ein Decretum Gratiani der Bibliothek von Siena. Einige pisanische und viele sienesische Miniaturen werden noch hervorgehoben, unter letzteren eine bezeichnete Assunta des Nicolaus di Ser Sozzi (um 1334).

André Pératé, Les Expositions d'art Siennois à Sienne et à Londres, Les Arts 1904. Gute Abbildungen, lauter bekannte Dinge.

Gustavo Frizzoni, L'esposizione d'arte senese al »Burlington fine Arts Club«, L'Arte 1904. Ausstellungsbericht, in dem für folgende Werke u. a. vom Katalog abweichende Bestimmungen vorgeschlagen werden. Eine kleine Kreuzigung aus der Sammlung Hubert Parry sei eher als von Duccio von Segna di Bonaventura; eine Tafel mit Szenen aus dem Eremiten-Leben gehöre nicht dem Kreise der Lorenzetti, sondern der florentinischen Schule vom Anfange des Quattrocento an; ein kreuztragender Christus, fälschlich Berna genannt, sei vielmehr von Simone; eine große Tafel mit den Darstellungen der Kreuzabnahme, Beweinung Christi, Auferstehung, Abstieg zur Vorhölle, Herabkunft des hl. Geistes und Himmelfahrt Christi sei vielmehr giottesk als sienesisch. F. erinnert dabei besonders an die hl. Cecilia der Uffizien. (Die Tafel des Grafen Stroganoff ist gewiß ein Werk der Schule der Romagna, wie Vitzthum zuerst ausgesprochen hat.)

Roger E. Fry, La mostra d'Arte senese al Burlington Club di Londra, Rassegna d'Arte 1904, 8. F. hält die große Tafel des Grafen Stroganoff für römisch oder florentinisch, das Eremitenleben für ein Cassonestück aus dem 15. Jahrhundert (fälschlich in die Schule der Lorenzetti verwiesen), den kreuztragenden Christus (sog. Barna) für ein Werk des Lippo Memmi.

Attilio Rossi, Opere d'arte a Tivoli, L'Arte, 1904, VII. Hinweis auf die bezeichnete Tafel des Sienesen Bartolommeo Bulgarini in der Sakristei von S. Maria Maggiore zu Tivoli, das einzige nachweis-

bare Werk dieses Malers, der 1345 für den Palazzo Publico in Siena, 1369 für den Vatikan, 1373 eine Tafel für das Ospedale seiner Vaterstadt geschaffen hat. In Tivoli sieht man zwei doppelt bemalte Flügelbilder mit den Figuren der Verkündigung, der hl. Franz und Ludwig.

Giovanni Petrini, Un polittico di scuola senese a Rieti, Rivista d'Arte, 1904. Nachricht, daß im Konvent von S. Domenico sich eine jetzt verschollene bezeichnete und 1370 datierte Pietà des Luca Thomae befand. Im Museum von Rieti aber hat sich eine Madonna zwischen Petrus, Paulus, Dominikus und Petrus martir erhalten, zwar nicht bezeichnet, aber dem Stile nach dem Meister angehörig.

F. Mason Perkins, Scoperte e Primizie artistiche, Rassegna d'Arte, 1904, 11. Hinweis auf unbeachtete Werke des Taddeo di Bartolo, eine Madonna mit dem Kinde, das ein Vögelchen hält, in S. Agostino zu Colle d'Elsa und ein Madonnenfresko in der Badia d'Isola bei Siena, das an den Altar des Meisters in Volterra gemahnt.

c) Die übrigen Schulen.

A. Venturi, Besprechung von J. B. Supino, Arte Pisana, L'Arte 1904. V. bestreitet die Richtigkeit der Zuweisung der Campo-santofresken an F. Traini, schlägt dagegen vor, daß der Triumph des Todes und die damit zusammengehörige Gruppe von Werken erst an das Ende des Trecento zu versetzen und einem Schüler des Spinello Aretino zuzuschreiben seien.

Matilde Faraggiana, Il verismo in un affresco del Trecento, Saggio critico, Pisa, Valenti, 1904.

D. Scalvanti, Di alcuni monumenti d'Arte nell' Umbria, nelle Marche e in provincia di Teramo, Rassegna d'Arte 1904, 2. Bericht über Restaurierungsarbeiten und Hinweis auf Fresken in S. Niccolo in Tolentino, die von »Giottino, Gaddi und Nucci« sein sollen.

Gli affreschi dell' Incoronata, Napoli nobilissima 1904. Amtlicher Bericht über den Zustand der bekannten Fresken, die man 1826 auf Leinwand zu übertragen und in das Museo Borbonico zu bringen geplant hatte. Auch in der Kapelle neben dem Hochaltar waren Fresken, die aber heute durch Feuchtigkeit schon fast ganz zerstört sind.

Gius. Albertotti, Zincotipia di una figura con occhiali dipinta da Tomaso da Modena nell' anno 1352, Pavia, Bissoni, 1904. Es handelt sich um das bekannte Fresko im Kapitelsaal von S. Niccolo zu Treviso.

G. Bertoni und E. P. Vicini, Serafino Serafini, pittore modenese del sec. XIV., L'Arte 1904. Person, Tätigkeit und Familie dieses bisher wenig beachteten Malers werden durch neue Dokumente

klargestellt. Sein Vater Giovanni Serafini starb 1349, als ältester Sohn übernahm er die Vormundschaft über seine Brüder, war also im Jahre 1349 schon mindestens 25 Jahre alt. Zahlreiche Dokumente berichten, daß er bis 1354 einen Handel mit Terrakotten betrieb und verheiratet war. 1361 macht er sich in Ferrara ansässig, wo er 1373—74 eine Kapelle in S. Domenico ausmalte (nicht 1376—80). Diese Fresken sind nicht erhalten. Erst 1385 erscheint der Künstler wieder in Modena, wo der Dom den einzig erhaltenen beglaubigten Altar von seiner Hand vom Jahre 1384 besitzt. Die letzte Erwähnung des Meisters in Modena findet sich im Jahre 1387. Die Zuschreibung eines Madonnenfreskos im Dom von Modena an Serafini durch Crowe und Cavalcaselle erwähnen B. und V., ohne ein eigenes Urteil abzugeben. Im Dome von Barletta befindet sich eine Madonna bezeichnet: Paulus filius magistri Serafini de Serafinis pictoris de Mutina; die Dokumente in Modena berichten von Paolo gar nichts.

A. Wolf, Vom Dogenpalast, Kunstchronik N. F. XV. Bericht, daß Tintorettos Paradies abgenommen und Guarientos Fresko von 1365 wieder entdeckt worden ist. Danach läßt sich beurteilen, daß die Kopie des Jacobello del Fiore in der Akademie getreu ist. In der Gazetta di Venezia war schon ein Dokument mitgeteilt worden, wonach am 29. Oktober 1529 Francesco Cevola den Auftrag erhielt, das Fresko Guarientos zu restaurieren.

Andrea Moschetti, Il Paradiso del Guariento nel Palazzo ducale di Venezia, L'Arte 1904. Abbildung und Besprechung der Schicksale von Guarientos Fresko der Krönung Mariae von 1365.

— — Gli affreschi della Capella del Croceffisso nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia. Diese Fresken, von denen Kreuzabnahme und Beweinung Christi besonders gut erhalten sind, zeigen gänzlich byzantinische Kompositionsschemata und Formengebung und sind trotz ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert von Giotto gar nicht beeinflußt.

Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde 1904, H. 6, weist auf das interessante giotteske Altarwerk von 1344 in der Galerie Czernin in Wien hin, ohne aber eine genauere Bestimmung desselben zu versuchen.

Franz Wickhoff, Besprechung der Gallerie Nazionali Italiane vol. V., Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1904. W. bespricht den Aufsatz Hermanins über die Fresken von Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, wobei er betont, Cavallini sei eine Parallelerscheinung zu Giotto und Simone. Die Oberkirche von

S. Francesco zu Assisi sei ganz von den Römern ausgemalt worden, der Chor von Cavallinis Vorgängern, das Langhaus von seinen Zeitgenossen, die Franzlegende aber von einem römischen Nachfolger Cavallinis, der schon Giottos reife Werke kannte. W. gibt Bariola Recht in der Zuschreibung eines Skizzenbuches der Corsiniana an einen veronesischen Vorgänger des Pisanello; dagegen irre Venturi, wenn er ein Zeichenheft der Corsiniana für Arbeit Giustos zu den Fresken in Padua halte. Schon J. v. Schlosser hatte nachgewiesen, daß es sich um Kopien handelt.

Luca Beltrami, Angera e la sua Rocca, Arona e le sue memorie d'arte, con 43 tav. en eliotipia, Milano, 1904, Calzolari e Ferrari. Publikation des interessanten Freskenzyklus in Angera, dessen Entstehungszeit schon ins 14. Jahrhundert verlegt wird, trotzdem er im Stil Werken des 13. Jahrhunderts, etwa den Fresken im Palazzo Publico von S. Gimignano entspricht.

F. Malaguzzi Valeri, La rinascenza artistica sul Lago di Como, Emporium 1904. Aus dem 14. Jahrhundert werden nur Freskenreste in S. Maria del Tiglio in Gravedona genannt, darstellend Gestalten der Tugenden und Laster, der Kirchenväter und das Weltgericht.

F. Gabotto, La pittura ad olio in Piemonte nella prima metà del secolo XIV. Bollettino storico bibliografico subalpino, anno VIII.

III. Italienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

a) Übergang aus dem 14. ins 15. Jahrhundert in Florenz.

Osvald Sirén, Italian pictures in Sweden, Burlington Magazine 1904, V, publiziert ein Madonnenbild von Lorenzo Monaco, datiert 1405, jetzt im Besitze des cav. Aldo Noseda in Mailand.

Pietro Toesca, Nuove opere di Don Lorenzo Monaco, L'Arte 1904, VII. T. macht auf eine Madonna in trono mit Engeln in der Galerie von Bologna (Neuerwerbung) aufmerksam (von Sirén für ein Schulwerk gehalten) und wiederholt die schon von vielen Forschern, so auch im Cicerone, ausgesprochene Ansicht, daß das große Gethsemane der Uffizien, das dort unter Giottos Namen ging, von Lorenzo gemalt sei (auch dieses hält Sirén für Werkstattarbeit). T. möchte die Entstehung des Gethsemane zwischen 1404 und 1410 ansetzen.

C. J. F., Notizie di Londra, L'Arte 1904. Bericht über den 1902 erfolgten Ankauf einer großen, dem Lorenzo Monaco zugeschriebenen Krönung Marias für die National Gallery. Das Werk stammt aus einer Kapelle bei Certaldo. Der Berichterstatter glaubt aber hier ebensowenig an Eigenhändigkeit wie bei den beiden Flügelbildern, die ehemals unter

Taddeo Gaddis Namen in der Nat. Gall. hingen, von Crowe und Cavalcaselle aber dem Lorenzo zugeteilt worden waren.

Pietro Toesca, Umili pittori Fiorentini del principio del Quattrocento, L'Arte 1904. VII. T. geht von der Petruspredella und der Krönung Mariae in den Uffizien aus, deren Zuschreibung an Jacopo da Casentino, die von Vasari stammt, schon von Schmarsow als irrig erkannt worden war, und fixiert durch die stilistische Übereinstimmung mit der datierten Verkündigung des Museo cristiano des Vatikan ihre Entstehungszeit um 1435. Den 14.. datierten Altar in Chantilly und die Freskenfragmente aus dem Leben des hl. Bartholomäus in der Cappella degli Scali und über dem Eingang der Cappella Dagomari in S. Trinita zu Florenz weist T. dem gleichen Meister zu. Letztere Fresken erlauben auch einen Hinweis auf den Namen des Künstlers zu geben, da Milanesi das Dokument gefunden hatte, demzufolge Giovanni di Marco († 1437) und Smeraldo di Giovanni († 1444) gemeinsam die Kapelle ausmalten. Zwischen den beiden Namen, sagt T., sei eine sichere Wahl nicht zu treffen.

Sodann bespricht T. Fresken des Kastells von Poppi, die aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen und Taddeo Gaddis sowie des Giovanni da Milano Einfluß erkennen lassen. In einer fälschlich Taddeo Gaddi genannten Vermählung Catarinae der Galerie von Perugia erkennt T. mit Recht die gleiche Hand wie in dem Lorenzo di Bicci zugeschriebenen Altar der Akademie in Florenz. Mit einem weiteren Werke dieses Künstlers macht T. uns in seinem Aufsatze »Notizie della Badia di Grottaferrata« (L'Arte VII.) bekannt, einer Tafel mit den hhl. Benedikt und Nikolaus im Museum.

Carlo Gamba, Giovanni dal Ponte, Rassegna d'Arte 1904, 12. G. knüpft an Toescas Aufsatz an. Er versucht die Frage nach dem Autor der zusammengestellten Werke genau zu beantworten. Giovanni ist 1385 geboren, erscheint 1412 in der Arte, stirbt 1437. Smeraldo ist älter, war 1365 geboren, starb 1444. Giovanni malte in S. Trinità, wo ihn Smeraldo unterstützte, wohl nur im Dekorativen, wie G. meint. Nun befinden sich in Orsanmichele einige Fresken der gleichen Hand. Die Dokumente schweigen von einer Tätigkeit des Giovanni in dieser Kirche, die Hypothese, daß er in der Schule des Spinello Aretino gearbeitet hätte, steht einstweilen in der Luft, wohl aber ist Smeraldo in den Jahren 1403 bis 1405 in der Kirche beschäftigt gewesen. Noch viel unsicherer ist die Annahme, daß ein zweiter Jacopo da Casentino, dessen Name einmal in einem Dokument in Zusammenhang mit dem Spinellos erscheint, von dem man aber keine Ursache hat anzunehmen, er sei Maler gewesen, der Lehrer des Giovanni dal Ponte sei. Die Frage nach dem Namen dieser Künstlerpersönlichkeit überhaupt scheint mir auch von G. nicht sicher gelöst.

Richtig ist dagegen die von ihm vorgenommene Erweiterung der Liste der Werke sowie deren chronologische Anordnung. Ein Frühwerk aus der Zeit des Triptychons in Chantilly ist die Himmelfahrt Johannes des Evangelisten aus Pratovecchio im Casentino in der National Gallery in London; von späterer Entstehung dann die ikonographisch sehr eigentümliche (unter des Lorenzo Monaco Namen gehende) Verlobung der hl. Catarina mit Christus in der Galerie von Budapest. Sodann kommen vier Heilige in S. Ansano bei Fiesole, danach eine Verkündigung zwischen Johannes und Magdalena in der Badia di Poppiena bei Pratovecchio. Über die Fresken in S. Trinità berichtet G., es gebe die alte Nachricht, daß in der Capella Scali auch Bicci di Lorenzo im Jahre 1437 gemalt habe, und daß Fresken, die man ihm zuschrieb, 1629 übertüncht worden seien. Zwei Köpfe in der Dekoration bezeichnet G. als dem Bicci entschieden näherstehend als dem Giovanni. Insbesondere, meint G., habe Bicci aber das Altarblatt gemalt und die spätere Zuschreibung der Fresken auch an ihn sei irrig gewesen. Endlich glaubt G. noch in einer Madonna mit vier Heiligen im Konvent von S. Salvatore al Monte bei Florenz die Hand des Künstlers zu erkennen. Aus eigenen Beobachtungen möchte ich hier beifügen, daß ein kleines Verkündigungsbild des gleichen Meisters sich in der Sammlung des Marchese Bartolini-Salimbene in Florenz befindet, ferner ein kleines Predellenfragment, darstellend die Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen den sitzenden Maria und Johannes im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Osvald Sirén, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco, L'Arte 1904. Dazu ein kleiner Nachtrag: »Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini« L'Arte 1905. Zuerst behandelt S. den Lorenzo di Niccolò und spricht in einer Anmerkung auch von dessen Vater Niccolò di Pietro Gerini. Den schon bekannten Werken dieses letzteren Meisters glaubt S. folgende beifügen zu können: Florenz, Depot der Uffizien, Triptychon der Kreuzigung mit Heiligen; London, National Gallery, Triptychon der Taufe Christi; Mailand, Sammlung Noseda, zwei Heilige; Paris, Louvre, Tod des hl. Benedikt; Florenz, Akademie Nr. 248, Madonna mit Engeln; Florenz, Volpi, Kruzifix. Die Krönung Mariä mit den Stadtheiligen von Florenz in den Uffizien gehört, wie S. mit Recht angibt, nicht dem Niccolò di Piero, sondern demselben Orcagnaschüler an, der den großen Krönungsaltar in London geschaffen hat. Von dem um 1370 geborenen, nach 1440 gestorbenen Lorenzo di Niccolò stellt S. ein sehr reiches Œuvre zusammen. Er geht von dem bezeichneten und 1401 datierten thronenden Bartholomäus in der Galerie von S. Gimignano aus, den schon Crowe und Cavalcaselle nennen. In dem gleichen Jahre

malte Lorenzo einen Teil des Altars, der jetzt in der florentinischen Akademie hängt. S. glaubt, Lorenzo gehöre hier das Mittelstück an, die Seitentafeln aber dem Spinello und Niccolò di Piero. Neu bekannt wird ein Madonnenaltar in S. Leonardo in Arcetri bei Florenz. Es folgen einige Predellen in der Akademie (Marienleben Nr. 141) und in den Uffizien (aus S. Maria Nuova, jetzt unter dem hl. Mathäus von Orcagna), sodann der Trinitätsaltar von 1416 in S. Trinità in Florenz, kleine Bilder der auf dem Boden sitzenden Madonna bei Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai und im Museum von Pisa, eine größere Madonna in den Uffizien (Nr. 46) und ein Madonnenaltar der Akademie (Nr. 7). Ein besonders deutliches Beispiel der Dekadenz dieses Künstlers, wie S. es nennt, ist der Altar von 1424 im Palazzo Serristori, diesem ähnlich ein Madonnenaltar in S. Donnino zu Villamagna bei Florenz und einige kleinere Bilder im Palazzo Saracini-Piccolomini in Siena. Die kleine Verkündigung im Louvre (Nr. 1301) gehört nicht hierher, wie S. meint, stammt vielmehr von dem Meister des Bigallo-Triptychons von 1333. Für Spätwerke hält S. die Verkündigung (Nr. 36) in den Uffizien, eine Trinität in S. Giovanni Valdarno und eine Madonna auf Wolken mit Heiligen im Depot der Uffizien. Den Schluß macht die von Crowe und Cavalcaselle angeführte Krönung Mariae von 1438 in S. Domenico zu Cortona. Ohne mit Bestimmtheit für die Zuweisung all dieser Bilder an Lorenzo di Niccolò eintreten zu können, möchte ich sagen, daß in die Gruppe mit dem Hochaltar von S. Trinità und dem des Palazzo Serristori eine Gürtelspende Mariae an den hl. Thomas in dem Oratorio di Fonte Lucente bei Fiesole gehört. Von Lorenzo unterscheidet S. einen Meister des Tabernakelfreskos in Rovezzano, dem er noch folgende Arbeiten zuweist: S. Croce, Mitteltafel des Hochaltars von 1372; Uffizien Nr. 9, Madonna mit Heiligen; Florenz, Akademie Nr. 6, Madonna della Cintola, und Nr. 11, Madonnenaltar von 1404; Louvre Nr. 1623, Krönung Mariae und Nr. 1316, Madonna mit Engeln. All diese Werke stehen in sehr nahem Zusammenhang mit dem Meister des Imprunetatriptychons. Im Nachtrag gibt S. dem Lorenzo noch kleine Tafeln mit dem Kruzifixus und der hl. Katharina, oben die Verkündigung in Altenburg und eine Geburt Christi beim Grafen Lanckoroński in Wien.

Der zweite Abschnitt handelt von Andrea di Giusto († 1455), einem schwachen Kompilator, wie S. richtig erkennt. Die wenig variierte Kopie von 1435 in der Galerie von Prato, nach des Lorenzo Monaco Montoliveto Triptychon (Uffizien), die bezeichnete Assunta von 1437 im Depot der Uffizien waren bekannt. Kleine Madonnen in Kopenhagen und bei Roger Fry in London fügt S. hinzu. So bereitet er den Boden, um von neuem an die Frage der Fresken der Cappella dell' Assunta im Dom von Prato heranzugehen. Und er hat diese Frage unter Abweisung von Schmarsows

Ausführungen glücklich gelöst. Die Fresken sind in einem Zuge gemalt, von einem recht bedeutenden Anonymus und unserem Andrea, der die Vermählung Mariae, sowie Steinigung und Bestattung des hl. Stefanus gemalt hat. Von dem besseren Anonymus spricht S. nicht. Ich möchte es nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß ein sehr charakteristisches und interessantes Bildchen der Madonna mit Heiligen von seiner Hand sich in der Galerie der Collegiata in Empoli befindet. Zum Schlusse glaubt S. als Frühwerke Andreas die um 1424 entstandene Kreuzigung und die Himmelfahrt Christi in der Akademie zu Florenz, die noch ganz die Manier des Bicci di Lorenzo aufweisen, in Anspruch nehmen zu dürfen.

Von Bicci di Lorenzo (1373—1452) fügt S. eine große Reihe von Werken zu den schon den älteren Schriftstellern bekannten hinzu. Florenz, Uffizien, Madonnentriptychon; Fiesole, Dom, Hochaltar; Perugia, Pinakothek, Vermählung der Caterina (auch von Toesca erkannt); Florenz, Akademie, Vermählung der hl. Caterina Nr. 228; Florenz, Freskenreste im Educatario di Foligno; Florenz, S. Felicità, Cappella del capitolo, Fresko der Madonna mit zwei Heiligen in Halbfigur, Verkündigung (ausgesägtes Fresko, das mir nicht von Bicci zu sein scheint): Chianti, parr. di Vertine, Triptychon datiert 1430; Florenz, Porta di S. Giorgio, Fresko; gewiß ist hier aber nur die gründliche Übermalung insbesondere der Madonna auf dem Thron von Bicci, das Datum ist aber 1330 (nicht 1430) und das Werk ist, wie die Seitenfiguren beweisen, von Bernardo Daddi; Parma, Galerie, Madonna; Arezzo, Galerie, Heiligengestalten; Bibbiena, Madonna del Sasso Madonnenfresko; Bibbiena, Cura, Triptychon von 1435; Florenz, S. Giovanni de' Cavalieri, Geburt Christi; Florenz, Depot der Uffizien, hl. Benedikt mit Stifter; S. Angelo a Legnaia, Verkündigung; Florenz, Carmine, Fresken aus dem Leben der hl. Cecilia in der Sakristei. Arezzo, S. Francesco, Fresken im Chor, um 1445 gemalt. Im Nachtrag fügt S. hinzu eine große (ziemlich übermalte) Madonna und einzelne Heiligengestalten in der Sammlung des Grafen Lanckoroński in Wien.

Einen recht originellen Kauz bezeichnet S. als »Maestro del bambino vispo«. Dieser war auch Miniaturist. Madonnen in den Uffizien (Nr. 11, 51 und 16 aus S. Maria Nuova), bei Galli Dunn in Poggibonsi, bei Prof. Voss in Berlin, beim Marchese Bartolini in Florenz, beim Maler Pedulli gehören hierher, ferner eine bei Artaud de Montor reproduzierte. Umfangreichere Werke sind eine Himmelfahrt Mariae in Stia, ein Triptychon der Galerie Doria in Rom und ein Altarflügel in Bonn.

Für einen weiteren sehr häufig in den Sammlungen begegnenden Künstler hat man jetzt das Pseudonym »Compagno di Bicci« nicht mehr nötig. Berenson hat auf ein mit dem Namen des Francesco Roselli bezeichnetes Fresko in Stagia die Aufmerksamkeit gelenkt. Auch dieser

Francesco Roselli ist Miniator gewesen. Madonnenbilder oder Teile von Triptychen dieses Francesco sieht man in der Galerie von Pisa, der Collegiata von Empoli, der Certosa di Valdema, in Highnam Court, bei Herrn Steinhäuslin in Florenz, in den Uffizien, bei Mario Krohn in Kopenhagen, bei Dr. Sirén in Stockholm, Fresken in S. Domenico in S. Miniato al Tedesco. Das figurenreichste Werk des Francesco ist die Krönung Mariae in der Akademie in Florenz von 1420 (deren Umdatierung auf 1440 ich nicht zustimmen möchte). Im Nachtrag werden eine Madonna beim Grafen Lanckoroński in Wien und der hl. Blasius (nicht Zenobius), der wie Poggi entdeckte 1408 für den Dom geliefert wurde, hinzugefügt.

Guido Cagnola, Un affresco inedito di Masolino da Panicale, Rassegna d'Arte 1904, 5. Veröffentlichung der Landschaftsmalerei im Palazzo des Branda Castiglione in Castiglione d'Olona, die zuerst von Berenson mit Masolino in Zusammenhang gebracht worden war.

Les trésors d'Art en Russie, année IV. Auf Taf. 118 findet sich ein florentinisches Spielbrett der Sammlung Liechtenstein in Wien abgebildet, dessen Bemalung auf einen Künstler der Übergangsrichtung aus dem 14. ins 15. Jahrhundert weist.

b) Die Schule von Siena im 15. Jahrhundert.

Flüchtige Notizen über Sienas Quattrocentomaler brachten alle Berichte über die Sieneser und Londoner Ausstellungen. Beachtenswert sind folgende Angaben:

F. Mason Perkins, La pittura alla Mostra d'Arte antica in Siena, Rassegna d'Arte 1904. 10. Dem Sano di Pietro schreibt M. P. auch den unter Salvanellos Namen gehenden hl. Georg und die Königin von Saba (Nr. 1542) zu; dem Giovanni di Paolo einen hl. Antonius Abbas der Sammlung Benoit in Paris; dem Priamo della Quercia das fälschlich Maniera di Neroccio genannte Bild der Madonna mit Engeln (Nr. 529); dem Guido Cozzarelli die Madonna Nr. 1665 (fälschlich Pacchiarotto genannt); dem Neroccio die Madonna aus S. Trinità (fälschlich Francesco di Giorgio genannt); dem Pacchiarotto die Madonna mit Heiligen Nr. 634.

Gustavo Frizzoni, L'esposizione d'Arte Senese al »Burlington fine arts Club« L'Arte, 1904. Bezüglich des Vecchietta macht F. die Bemerkung, daß er gewiß der Meister der Bernhardinlegendenpredelle der Uffizien sei.

Roger E. Fry, La Mostra d'Arte Senese al Burlington Club di Londra, Rassegna d'Arte 1904, 8. Eine Madonna der Coll. Ruskin hält F. nicht für ein Werk des Matteo di Giovanni, sondern des Bern. Fungai.

Pietro Toesca, Opere di Giovanni di Paolo nelle Collezioni Romane, L'Arte 1904. Den bekannten Arbeiten dieses Meisters fügt T. noch mehrere bisher unbeachtete hinzu; im Museo cristiano des Vatikan die folgenden: R. X, Geburt Christi, unter dem Einfluß des Gentile da Fabriano; R. III, IV, Gethsemane und Beweinung Christi; R. VIII, Einkleidung eines jungen Mannes als Mönch; L. VII, VIII, Zwei kleine Apostelgestalten; N. II, Deckel vom Libro della Gabella del Comune di Siena von 1444 oder 1445. Unter Sassettas Einfluß malte Giovanni nach T. die beiden Bildchen der Geburt und Vermählung Mariae in der Galerie Doria.

F. Mason Perkins, Un quadro sconosciuto del Sassetta, Rassegna d'Arte 1904. 5. M. P. veröffentlicht das schöne Madonnenbild im Dom von Grosseto, das leider arg verwahrlost ist.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 8. B. weist auf vier bisher unbeachtete Werke Sassettas hin; ein Madonnentriptychon des Museums von Pienza; eine Madonna mit Heiligen in der Sammlung Martin Le Roy zu Paris; Abschied der Apostel von der Madonna in der Sammlung Crespi in Mailand; Teufelaustreibung im Bowes Museum in Bernard Castle in England.

B. Berenson, Altre opere del Sassetta, Rassegna d'Arte 1904. 9. Es sind eine kleine Predella der Sammlung Chéramy in Paris, ein Fragment mit drei Engelsköpfen in der National Gallery in London und, von Guido Cagnola hinzugefügt, ein Bild im Palazzo Trivulzi in Mailand.

F. Mason Perkins, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 10. Publiziert als Werk Sassettas eine auf niedrigem Polster sitzende Madonna der Kirche in Castello di Basciano bei Siena.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistische, Rassegna d'Arte 1904, 10. B. führt folgende Bilder als Arbeiten Cozzarellis an: 2 Tafeln mit Heiligenpaaren in S. Chiara in Monte Sansavino bei Siena, drei mythologische Figuren bei Marchese Bonaventura Chigi Zondadari; zwei Heilige im Museum von Boston; eine Gestalt einer Tugend in Altenburg; eine ihr Kind anbetende Madonna in Christchurch in Oxford. Es folgen zwei Arbeiten Neroccios: ein Cristo Morto in der Sammlung Chalandon in Paris und eine Madonna mit zwei Heiligen bei M. Raymond Koechlin in Paris.

Lucy Olcott, Un quadro attribuito al Salvanello, Rassegna d'Arte 1904, 9. O. weist auf die Unmöglichkeit hin, ein Bild, wie den hl. Georg in S. Cristoforo, einem Künstler des Ducento zu geben und erklärt Sano di Pietro für dessen wahren Urheber.

Attilio Rossi, Opere d'Arte a Tivoli, L'Arte VII. R. macht auf die Gestalt des hl. Bernhardin im Palazzo comunale zu Tivoli auf-

merksam und weist darauf hin, daß ein ähnliches Bild sich in der Pinakothek von Viterbo befindet, beide von der Hand des Sano di Pietro.

Lionel Cust and Langton Douglas, Pictures in the Royal Collections, Burlington Magazine 1904. V. publizieren eine kleine Madonna von Sano di Pietro in Buckingham Palace.

Lucy Olcott, Di alcune opere poco note di Matteo di Giovanni, Rassegna d'Arte 1904. 5. Dem Matteo 1435—1495 werden neu zugeschrieben: Madonnen in der Pieve S. Lorenzo zu Percena, in S. Sebastiano in Valle Pratta in Siena, in S. Eugenia, bei Conte Emilio Tolomei in Siena und in der Pieve von Corsano. Die chronologische Reihenfolge und das Verhältnis zu den anderen Werken werden untersucht; endlich erwähnt, daß sich ein schönes Madonnenbild und Predellen von dem Meister noch in Buonconvento, endlich ein schönes Bild in Grosseto befinden.

Osvald Sirén, Italian pictures in Sweden, Burlington Magazine 1904, V. Publizierung einer ganz verdorbenen und kaum mehr beurteilbaren Anbetung der Könige in der Nationalgalerie von Stockholm, die in die Nähe des Matteo di Giovanni verwiesen wird.

Guido Cagnola, Un recente acquisto dell' Accademia delle belle arti di Siena, Rassegna d'Arte 1904, 2. Ein hl. Lorenzo in ganzer Figur von Vecchietta.

Pietro d'Achiardi, Per la formazione di una pinacoteca e per la conservazione di alcune opere d'arte in Volterra, L'Arte 1904. Publiziert eine bezeichnete Verkündigung mit Heiligen von 1466 von Benvenuto di Giovanni.

F. Mason Perkins, Di alcune miniature nella Mostra d'Arte antica in Siena, Rassegna d'Arte 1904. M. P. schreibt die Miniaturen zweier Codices, des Alberti Magni, De animalibus, und Fr. Alfonsi ord. S. Augustini, Super primum sententiarum commentum, der Bibliothek von Siena dem Francesco di Giorgio zu.

Hobart Cust, Arte antica Senese, Siena 1904. Notizen über Martino Spanzotti.

Gustavo Frizzoni, La pinacoteca Strossmayer nell' Accademia di Scienze ed Arti in Agram, L'Arte 1904. Die Halbfigur eines kreuztragenden Christus (sog. lombardische Schule) hält F. für eine Arbeit des Bernardino Fungai.

Wilhelm Suida.

Alfred Peltzer, Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. — Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 61. — Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1905. 54 S. 3 Mk.

Friedrich II. von der Pfalz gehört in die Reihe der Gönner Dürers. Das vorliegende Heft setzt ihn in dieser Reihe um einige Plätze herauf. Mit scharfem Spürsinn werden allerlei Beziehungen zwischen dem Maler und dem Fürsten nachgewiesen. Manches bisher Unbeachtete tritt hervor; der Charakter und die wechselvollen Lebensgeschicke des Pfälzers werden in der Darstellung lebendig. Viermal wenigstens scheint Dürer den Fürsten gemalt oder gezeichnet zu haben.

Die schöne Silberstiftzeichnung von 1523 im British Museum (L. 293), der Entwurf zu einem Gedächtnistaler, stellt Friedrich dar. Das ist neu und richtig.

Weit mehr Mühe als an diesen, beim Wegrande gemachten, Fund wendet der Verfasser an seine Hauptthese: das von zwei Ausstellungen her bekannte Porträt eines jüngeren Mannes im Privatbesitze des Großherzogs von Hessen ist eines der Bildnisse, die Dürer von dem pfälzischen Fürsten ausführte, und zwar das im Heidelberger Inventare von 1685 erwähnte. Man findet die beste Abbildung dieser Porträttafel in der Bruckmannschen Publikation der Düsseldorfer Ausstellung von 1904.

Peltzer hat sich eifrig um die Ikonographie bemüht und eine lange Liste von Porträts des Fürsten zusammengestellt. Die — stets heikle — Vergleichung der Porträtzüge fällt zugunsten der Hypothese aus.

Das Bild in Darmstadt ist dürerisch in hohem Grade, erinnert stark an die Porträts, die Dürer um 1499 ausführte, am stärksten an das Porträt der Tucherin in Cassel. Ich habe Bedenken gegen die Qualität der Malerei geäußert (Repert. XXIV [1901] S. 325) und wage auch heute nicht, an ein Original von Dürers Hand zu glauben. Unter den frühen Bildnissen des Meisters fällt das Darmstädter Porträt als lahm und schwach auf. Um wieviel reicher belebt ist z. B. die Mundlinie in dem Casseler Kopfe! Wölfflin in seinem neuen Dürer-Buche beurteilt die Tafel nicht anders. Peltzer teilt diese Bedenklichkeiten nicht, wenn er auch an den rohen Faltenlinien des Ärmels Anstoß nimmt. Man sollte doch annehmen, daß der junge Dürer zu der ehrenvollen Aufgabe alle Kräfte gesammelt hätte.

Mit der Kritik der Qualität ist die Vermutung Peltzers nicht ganz zu erledigen. Wir könnten ja in dem Darmstädter Bild eine Kopie des Dürerschen Fürstenporträts besitzen.

Einige Einwendungen gegen die Hypothese möchte ich geltend machen. Friedrich II. ist 1482 geboren, war 1499 17 oder 18 Jahre alt — später als 1499 kann das Porträt dem Stil und dem Kostüm nach schwerlich entstanden sein —. Sieht der Dargestellte nicht etwas älter aus? Entspricht die ernste und schlichte Erscheinung, die einfache schmucklose Tracht, ohne Wappen, ohne Abzeichen der Würde, dem Wesen des lebensfrohen verschwenderischen Fürsten? Und endlich die Schrift auf der Rückseite der Tafel — Antt° Neypauer Handt — soll Albrecht Dürer sein, wie er Jung ist gewest. Damit wird Peltzer allzu rasch fertig. Gewiß ist die Mitteilung nicht richtig, aber solche Aufschriften sind fast nie ganz falsch, wie sie fast nie ganz richtig sind. Wie kam man auf Anton Neypauer? Wenn der Heidelberger Eintragung von 1685 ohne weiteres Glauben geschenkt wird, so darf diese »wohl aus dem 17. Jahrhundert« stammende Inschrift nicht so ganz beiseite gelassen werden. Man könnte vermuten, nicht Dürer von Neypauers Hand, sondern Neypauer von Dürers Hand sei dargestellt, oder könnte in Neypauer den Kopisten sehen, der nach Dürer das Bildnis geschaffen habe.

Daß die Burg im landschaftlichen Grunde das Heidelberger Schloß sei, ist eine mit der Haupthypothese stehende und fallende Vermutung. Wer da glaubt, daß der Pfälzer dargestellt ist, wird mit Interesse diese Baulichkeiten betrachten. An und für sich aber ist die Burg nicht zu identifizieren und keinesfalls von dieser Seite die Haupthypothese zu stützen. *Friedländer.*

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von **Hanns Floerke.** Band I. Mit 20 Abb. München u. Leipzig, bei Georg Müller 1906.

Es gab bis heute noch keine deutsche Übersetzung von van Manders Malerbuch. Für nicht holländisch Verstehende existierte nur die Hymanssche französische, und diese ist in nur wenigen Exemplaren gedruckt. Das Original van Manders kommt auch nicht gar zu häufig vor und ist für denjenigen, der nicht sehr gut das alte Holländisch versteht, ohne Kommentar kaum zu benutzen.

Eine deutsche Übersetzung des van Manderschen Textes muß daher einem jeden, welcher sich mit niederländischer Kunstgeschichte beschäftigt, mindestens angenehm sein und namentlich eine Übersetzung wie diese, welche im allgemeinen eine vortreffliche genannt werden kann.

Floerke, welcher schon in seinen »Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte« eine große Gewandtheit in der nieder-

ländischen Sprache gezeigt hätte, stellt den holländischen Text dem deutschen gegenüber, so daß man immer vergleichen kann und obendrein also auch das ursprüngliche Werk aufs neue abgedruckt vorfindet.

Der erste der drei Bände (welche erscheinen in der Serie »Kunstgeschichtliche Studien herausgegeben von Th. von Frimmel«) umfaßt die erste Hälfte der Biographien niederländischer Maler, abschließend mit Carl von Ypern. Der zweite Band wird den Schluß der Biographien geben, während der dritte die Kommentare und die Nachweise der bei van Mander nicht erwähnten Bilder enthalten wird. In den Text sind Malerbildnisse gefügt nach alten Stichen, namentlich der Sammlung des Dominicus Lampsonius und dem Theatrum Honoris des Hendrick Hondius entnommen.

Zahlreiche, meist auf Hymans sich stützende Anmerkungen, sind der Übersetzung beigefügt.

Letztere kann, wie oben gesagt, im allgemeinen für musterhaft gelten. Nur hier und da ist der Sinn van Manders nicht ganz genau wiedergegeben. So z. B. wären im Leben Albert van Ouwaters die Worte »uyt eenighe wisse omstandicheden ofte ramen« besser übersetzt mit »durch gewisse Umstände oder Berechnungen (bezw. Schätzungen)«. Auch müßte es nicht heißen »daß er (Ouwater) in die Zeit Jans van Eyck hineinreicht«, sondern »daß er bis an die Zeit J. v. E. reicht«. An mehreren Stellen, wo von einem Triptychon die Rede ist (u. a. S. 67), übersetzt der Autor »binnen Tafel« mit »Mitteltafel«, während doch auch die ganze Innenseite des Triptychons, also mitsamt den Innenseiten der Flügel, von van Mander gemeint sein kann. Den Beweis dafür bietet die Beschreibung des Jüngsten Gerichts von Lucas von Leyden (jetzt im Leydener Museum). Von diesem sagt van Mander (Floerke S. 120), daß der Petrus und Paulus auf den Türen (von außen) viel schöner gemalt seien als »het werk van binnen« (d. h. »das Werk von innen«). Floerke übersetzt »schöner gemalt sind als das Mittelbild«. Dieses ist unrichtig, da offenbar die ganze Innenseite gemeint ist. Diese ist nämlich viel blasser gemalt als die beiden Apostel auf der Außenseite des Altars.

Während hier der Vergleich mit dem noch existierenden Bilde dem Autor hätte helfen können, hat ihm andererseits seine Kenntnis der von van Mander erwähnten, heute noch nachweisbaren Bilder Ausdrücke in die Feder gegeben, welche wohl die Bilder, nicht aber van Manders Worte richtig darstellen. Z. B. in der Beschreibung eines der Altarwerke des Corn. Engebrechtsz, wo van Mander spricht von Serpent-bijtinge (Schlangenbeißerei), und nicht von »Aufrichtung der ehernen Schlange«. Van Mander hat hier das richtige Wort erfaßt, da die Hauptbegebenheit auf dem Bilde gerade das Gebissensein ist.

Daß man mit dem Hinzufügen kleiner Wörter nicht zu vorsichtig sein kann, beweist die Stelle in Moros Biographie (Fl. S. 242—243), wo van Mander wörtlich spricht von einem »auferstehenden Christus mit zwei Engeln, auch zwei Aposteln, Petrus und Paulus«. Diese Stelle schreibt van Mander aus Vasari (XIII 152) ab. Floerke übersetzt: »einen auferstehenden Christus mit zwei Engeln, ferner auch zwei Apostel, Petrus und Paulus«. Nach den Worten »ferner auch« würde ausgeschlossen sein, daß von van Mander bezw. Vasari ein und nicht zwei Bilder gemeint sind, welche Möglichkeit der holländische Text immerhin übrig läßt. Sehr wahrscheinlich scheint es mir, daß wirklich nur ein Bild gemeint ist, nämlich das Original einer jetzt im Besitze des Herrn Droogleever in Utrecht befindlichen alten Kopie, auf welcher außer dem auferstehenden Christus und den Engeln auch die beiden Apostel abgebildet sind.[1])

So sind noch andere Kleinigkeiten da, welche verbessert werden könnten. Der Geburtsort des Jacob Cornelisz van Oostsanen z. B. ist nicht, wie in Anmerkung 84 gesagt wird, Oost-Zaandam (Teil der Stadt Zaandam), sondern Oostsanen, ein Dorf in Nordholland.

Jedoch keine Arbeit kann fehlerlos sein, und die hier gemachten Bemerkungen wollen nur beweisen, wie ungemein schwer die Aufgabe war, welche Herr Dr. Floerke sich zu lösen gestellt hat. Das alte Holländisch von van Mander ist auch für uns Holländer oft schwer zu verstehen, und da ist es an einigen Stellen erfreulich, zu sehen, wie glücklich der Übersetzer den Sinn zu fassen wußte, z. B. auf der sogar von Hymans falsch verstandenen hochwichtigen Stelle über Engebrechtsz Malweise (Fl. S. 102—103).

Wenn es Floerke gelingen wird, den folgenden Band in gleich glücklicher Weise zum Abschluß zu bringen, kann er seines Erfolges und der Dankbarkeit der deutschen Kollegen, welche das Holländische nicht genügend verstehen, versichert sein.

Haag, 27. Januar 1906. *W. Martin.*

[1]) Erwähnt in dem vorzüglichen Buche »De Bronnen van Carel van Mander«, von H. E. Greve, 1903, welches vom Autor leider nicht benutzt zu sein scheint.

Ausstellungen.

Ausstellung von Porzellanen der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur zu Stuttgart, 1905. Zu den drei bedeutenden Porzellanausstellungen, die das Jahr 1904 gebracht hat, hat sich im vergangenen nur eine einzige gesellt, die die Leistungen einer süddeutschen Fabrik vorführt, die zwar niemals zu den führenden, ja wohl auch niemals zu den allerersten gehört hat, dennoch eine Fülle von originellen und reizvollen Erzeugnissen zuwege gebracht hat, die das so ungemein reiche, in seinem ganzen Umfange erst jetzt einigermaßen überschaute Gebiet der deutschen Porzellankunst des 18. Jahrhunderts aufs glücklichste beleben hilft: die der Porzellanmanufaktur zu Ludwigsburg, die, durch den sattsam bekannten Herzog Karl von Württemberg im Jahre 1758 ins Leben gerufen, unter mannigfachem Schwanken bis zum Jahre 1824 bestanden hat. Diese im Kgl. Residenzschloß zu Stuttgart veranstaltete Ausstellung ist zugleich ein schönes Zeugnis des wachsenden Interesses Deutschlands für die lokale Kunst, sie ist auch ein schönes Vorbild, das das regierende Haupt dieses Landes, der König selber in dieser Beziehung gegeben hat, indem er für diese Ausstellung nicht nur seine eigenen Kunstschätze, vielmehr auch sein Schloß und namhafte Geldmittel zur Verfügung gestellt hat, ein Fall, der in Deutschland auf diesem Gebiet nicht allzu häufig sich ereignet.

Die Ausstellung war reich beschickt; fast tausend Nummern zählte der Katalog auf. Die Aussteller gehörten fast sämtlich Württemberg an, zunächst der Hof selber, der naturgemäß das Beste ausgestellt hat, daneben eine ganze Reihe von Privatleuten, die zeigen, daß doch so manches Erzeugnis dieser Fabrik sich erfreulicher Weise im Lande selber erhalten hat. Museen waren fast gar nicht herangezogen, auch die Stuttgarter Sammlung, die in der Murschelschen Sammlung einen so herrlichen Bestand alter Ludwigsburger Porzellane schon immer besessen hat, nur in wenigen Hauptstücken. Trotzdem war das Material reich genug, um ein abschließendes Urteil über die Leistungen dieser Fabrik zu gewähren. Weniger günstig erwies sich die Aufstellung und Anordnung. Prunkzimmer eines Schlosses sind für gewöhnlich keine Museumsräume. Es fehlte das Licht, das die Farbenkunst des Porzellans mehr verlangt als

die meisten andern Gebiete des Kunstgewerbes. So manches schöne Stück, ja oft die schönsten, kommen nicht halb zur Geltung. Und dann war es gewiß für solche Veranstaltung kein günstiges Ausstellungsprinzip, nach Ausstellern auszustellen. Dies Prinzip mochte für die Porzellanausstellung in Berlin im Jahre 1904 seine volle Berechtigung haben. Dort war sichtlich das Hauptziel gewesen, zunächst einmal die Höhepunkte der gesamten Porzellankunst Europas im 18. Jahrhundert vorzuführen, so weit dies mit dem vorhandenen Material möglich war. Hier aber, wo es sich um die Erzeugnisse einer einzigen Manufaktur handelte, verlangte man nach Darstellung der Entwicklung, zumal eine solche nur durch das reiche, auf einem Fleck versammelte Material einer solchen Leihausstellung mit wirklich annähernder Sicherheit festzustellen möglich ist. Anch wären dann allzu häufige Wiederholungen erspart geblieben. Trotz alledem darf man froh sein, daß nun auch dies Gebiet der deutschen Porzellankunst geklärt ist und daß man auf ihm eine größere Sicherheit des Urteils erlangt hat.

Das Resultat, das diese Ausstellung hinsichtlich der künstlerischen Einschätzung der Ludwigsburger Porzellane gebracht hat, ist zum Teil ein günstiges, zum Teil ein ungünstiges. Der Herzog Karl liebte die Porzellanfiguren. Darum ist das künstlerische Niveau dieser recht hoch. Die Gefäßbildnerei dagegen enttäuscht sehr. Größere Vasen dürften zunächst nur für den Hof angefertigt sein. Sie entbehren nicht ganz eines gewissen Reizes der Originalität. Im übrigen jedoch gibt es fast ausschließlich Gebrauchsgeschirr mit nur wenigen originellen und reicheren Mustern. Aber die Malerei, die Farben! das ist der wunde Punkt fast aller süddeutschen Fabriken trotz des glänzenden Beispiels, das Meißen gab. Wirklich feine Malerei hat Ludwigsburg eigentlich nur in Landschaften ausgeführt. Die Farben aber erscheinen fast immer plump und schwer, auch oft ohne rechten Glanz. Sie wurden selbst von denen mehrerer Thüringer Fabriken übertroffen. Dies Verhältnis ändert sich auch nicht einmal zur Empirezeit. Das Wiener Vorbild wird hier ziemlich geistlos und roh nachgeahmt.

Unter den Figuren jedoch ist wirklich Reizvolles, Originelles geschaffen, das seinen dauernden Platz unter den besten Porzellanschöpfungen des 18. Jahrhunderts behalten wird. Zunächst freilich scheint der Anfang mit etwas plumpen Figuren gemacht zu sein, zu denen vor allem die originellen Chinesengruppen aus dem Besitz des Königs und wohl noch einige mythologische Szenen gehören. Es ist noch der Geist des Barocks, der aus ihnen weht. Dann kommt jenes Genre auf, das wohl als das reizvollste Ludwigsburgs zu betrachten ist, jene kleinen, schlanken, zierlich sich windenden Liebespaare, Tänzer, Bauern und

Bäuerinnen, die so recht die Signatur des Rokokko tragen, so recht im Stile des Porzellans gedacht sind. Sie sind entschieden der beste Zuwachs, den Ludwigsburg der Porzellankunst des 18. Jahrhunderts hat zukommen lassen. Dann folgt wieder ein schwereres Genre: die durch das Vorbild der Antike schon wieder veredelten, in der Hauptsache mythologischen oder allegorischen Figuren des Hofbildhauers Beyer, als reine Kunstwerke unter den Ludwigsburger Porzellanfiguren entschieden an erster Stelle zu nennen, doch aber dem Porzellan als solchem ferner liegend, als jene oben genannten Schöpfungen, ja sogar zum Teil, wie die bekannten reizenden musizierenden Herren und Damen, für die Ausführung in diesem Stoff gar nicht einmal besonders geeignet. Als eine ganz besondere Spezialität müssen daneben die Miniaturfiguren und -gruppen erwähnt werden.

Interessant war auf dieser Ausstellung, daß auch eine ganze Reihe von Erzeugnissen der 1763 zu Ludwigsburg gegründeten Fayencefabrik ausgestellt waren, wenn auch hier wieder ihre Zusammenstellung an einer Stelle besonders lehrreich gewesen wäre. Einige dieser Fayencen, so namentlich die von der Königin von Holland geliehenen, offenbarten sich als ganz vorzüglich hinsichtlich der Malerei. Nicht minder interessant erwies sich auch die Ausstellung der Porzellanentwürfe, die sich für das Ludwigsburger Porzellan in so großer Zahl erhalten haben. Von ganz besonderem Wert aber für Sammler wie Museumsbeamte war die kleine Gruppe von Fälschungen, die zum Teil die Ludwigsburger Figuren direkt imitierten, zum Teil sich ihrer Marken an Schöpfungen bedienen, die mit dem Ludwigsburger Porzellan gar nichts zu tun haben. Diese Gruppe wird hoffentlich auf diesem Gebiete recht klärend gewirkt haben und manchen Sammler künftig vor großem Schaden bewahren.

Ernst Zimmermann.

Zur Begründung einer **Graphischen Gesellschaft,** die den Zweck verfolgen soll, ihren Mitgliedern möglichst treue Nachbildungen von seltenen und vorzüglichen Werken des alten Bilddruckes zu liefern, haben Prof. Dr. Lehrs, Direktor Dr. Friedländer und Dr. Kristeller die Einladung ergehen lassen. Es sollen Holzschnitte und Kupferstiche, kleinere Bücher mit ihrem Texte, besonders Blockbücher und älteste illustrierte Drucke, Einzelblätter in Folgen von historischer oder künstlerischer Zusammengehörigkeit, Werke einzelner Meister in möglichster Vollständigkeit reproduziert und durch einen kurzen Text erläutert werden. Der Jahresbeitrag beträgt 30 Mark. Die Beitrittserklärung und der Jahresbeitrag für das Jahr 1906 sind bis zum 15. April 1906 an die Verlagsbuchhandlung von Bruno Cassirer, Berlin W., Derfflingerstr. 16, einzusenden. Der Prospekt der beabsichtigten Gesellschaft liegt diesem Hefte bei.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Der Pommersche Kunstschrank. Herausgegeben von Julius Lessing und Adolf Brüning. Mit 54 Tafeln. Veröffentlichung der Orlopstiftung. Berlin. Ernst Wasmuth.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausgegeben von der Baudeputation. Bd. II: Petrikirche. Marienkirche. Heil.-Geist-Hospital. Bearbeitet von Dr. F. Hirsch, G. Schaumann, Dr. E. Bruns. Lübeck. Bernhard Nöhring.

Frimmel, Theodor von. Beethovens äußere Erscheinung. Mit einer Heliogravüre und zahlreichen Abb. im Text. München und Leipzig. Georg Müller. M. 5.

Geisberg, Max. Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abb. in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Grabowsky, Adolf. Der Kampf um Böcklin. Berlin. Siegfried Cronbach. M. 2.50.

Gramm, Josef. Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Groner, Anton. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.50.

Hamann, R. Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. Berlin. Bruno Cassirer.

Heidrich, Ernst. Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Mit 26 Abbildungen. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 11.

Hofstede de Groot, Dr. C. Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721). Neu herausgegeben und kommentiert. Haag. Martinus Nijhoff.

Jolles, A. Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der Bildenden Kunst. Mit 13 Abbildungen. Freiburg i.B. C. Troemer.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Erster Band. Berlin. Bruno Cassirer.

Mander, Carel van. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. Band I. Mit 20 Bildertafeln. München und Leipzig. Georg Müller.

Meier-Graefe, Julius. Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands. Leipzig. Insel-Verlag. M. 6.

Pollock, Sir Montagu. Licht und Wasser. Eine Studie über Spiegelungen und Farben in Flüssen, Landseen und dem Meere. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Raspe, Theodor. Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und einer Textabbildung. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Schulze-Kolbitz, Otto. Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Sepp, Hermann. Bibliographie der Bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Tschudi, Hugo von. Aus Menzels jungen Jahren. Bemerkungen zu seinen frühen Arbeiten und Briefe von ihm an einen Jugendfreund. Mit einem Brieffaksimile, 3 Tafeln in Farbenlichtdruck, 9 Tafeln in Lichtdruck und 43 Textabbildungen. Berlin. G. Grote.

Weisbach, Werner. Der junge Dürer. Drei Studien. Mit 31 Abb. in Netz- und Strichätzung und einer Lichtdrucktafel. Leipzig. Karl W. Hiersemann.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.